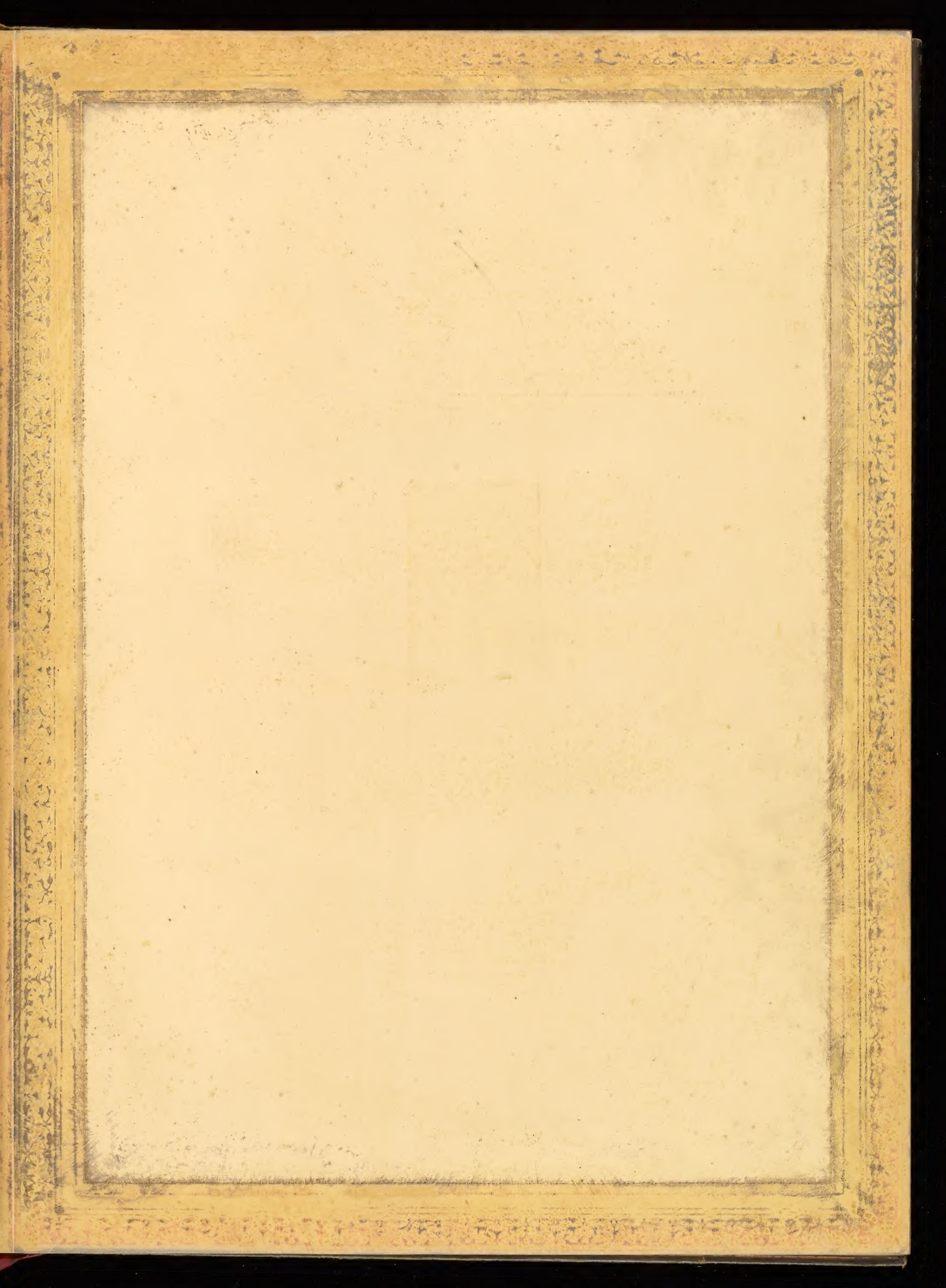
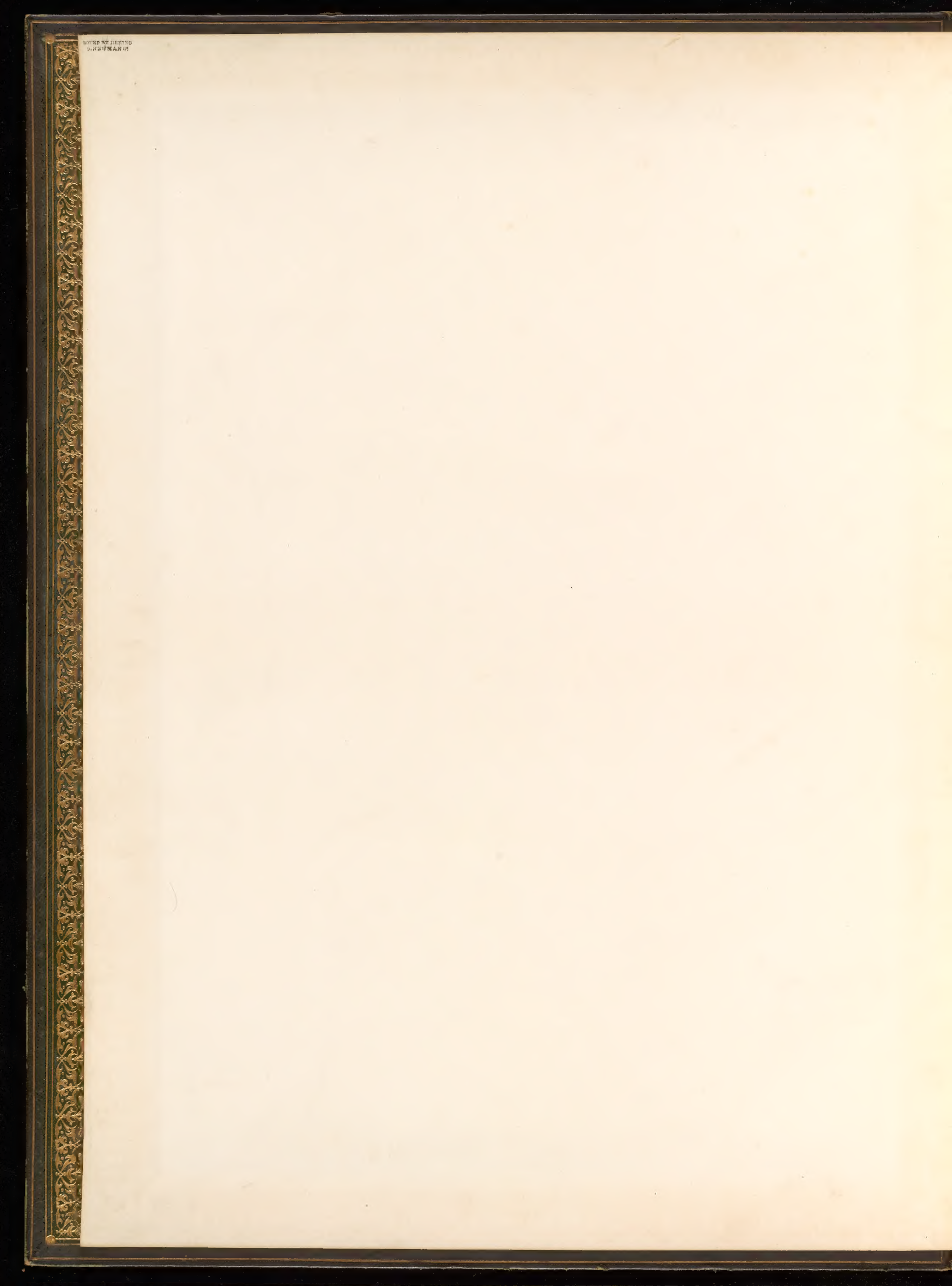
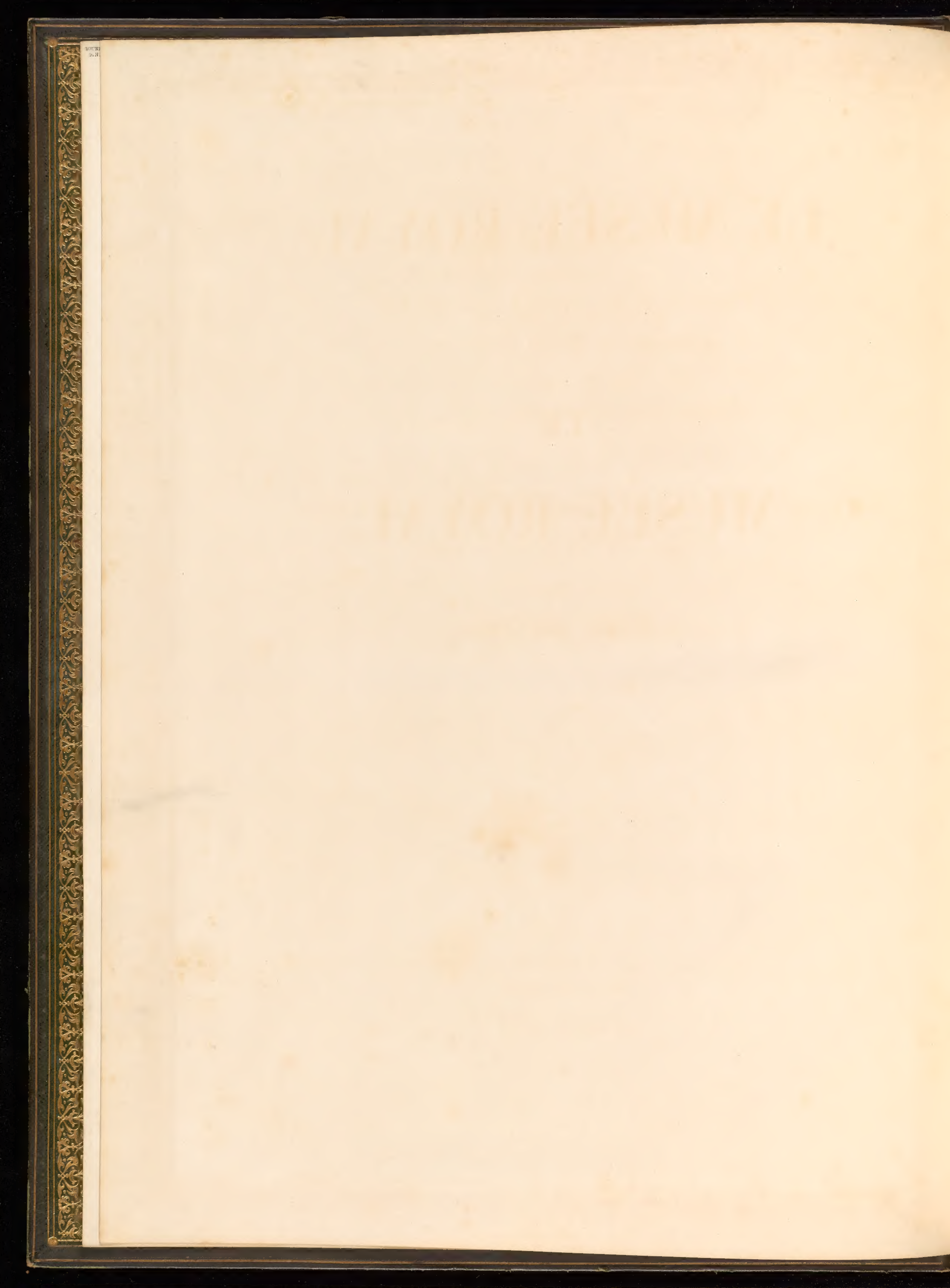







BOUND BY HERING
9.NEWMAN St



LE

MUSÉE ROYAL.

TOME SECOND.

LE MUSÉE ROYAL

PUBLIÉ PAR HENRI LAURENT

GRAVEUR DU CABINET DU ROI

OU

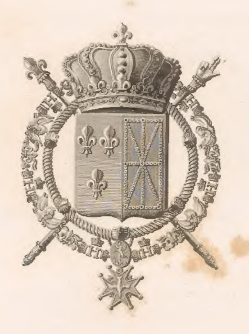
RECUEIL DE GRAVURES

D'APRÈS LES PLUS BEAUX TABLEAUX STATUES ET BAS-RELIEFS

DE LA COLLECTION ROYALE

AVEC DESCRIPTION DES SUJETS NOTICES LITTÉRAIRES ET DISCOURS SUR LES ARTS

DÉDIÉ AU ROI.



PARIS

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT, L'AINÉ, CHEVALIER DE L'ORDRE ROYAL DE SAINT-MICHEL,
IMPRIMEUR DU ROI.

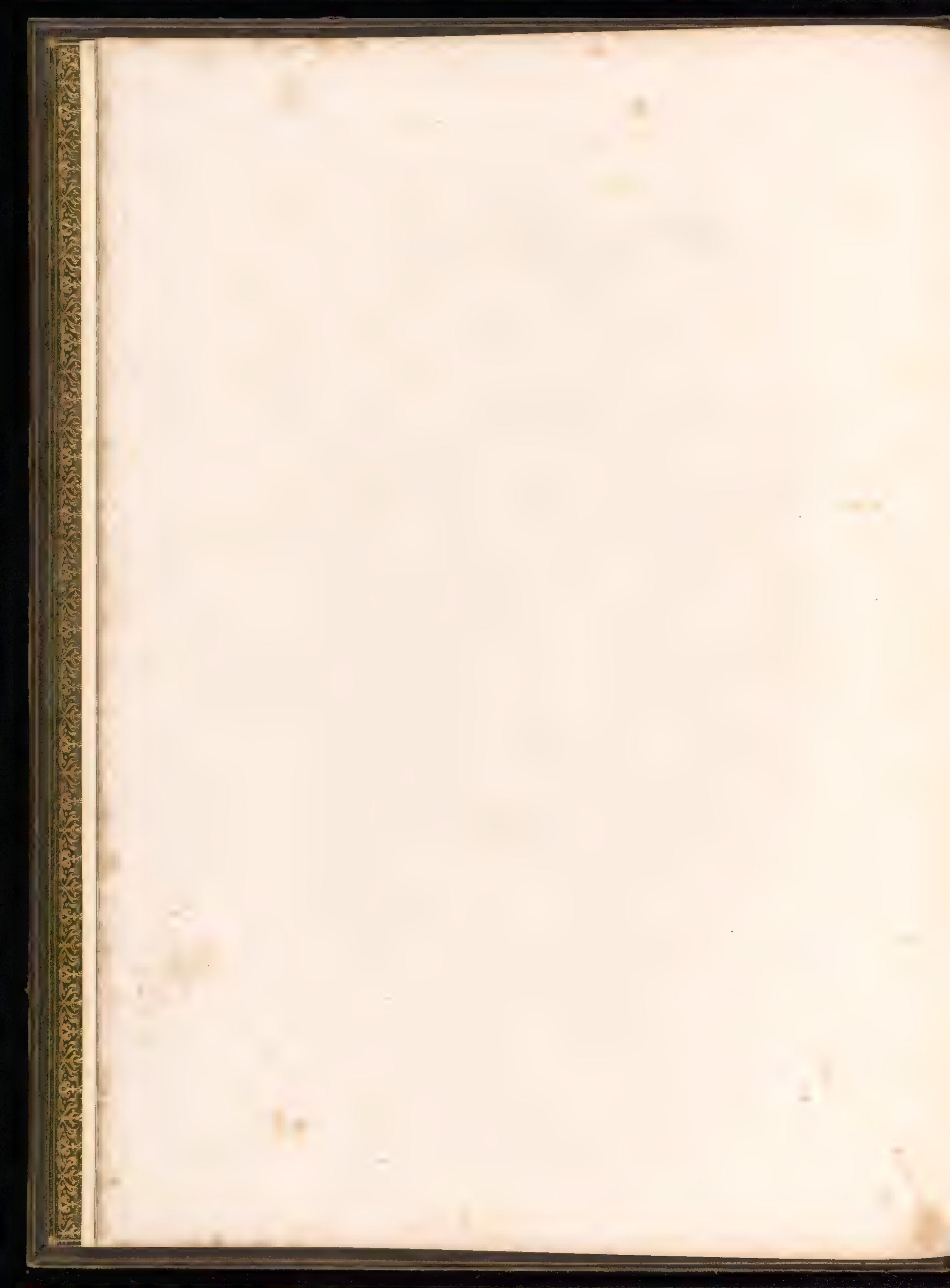
M. DCCC XVIII.

MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

HISTOIRE.

SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
La Sainte Famille	RAPHAEL	Th. RICHOMME	Th. RICHOMME.
Les cinq Saints	RAPHAEL	BOUILLON	Th. RICHOMME.
Portrait de Jeanne d'Aragon	RAPHAEL	BOUILLON.	Rap. MORGHEN.
Une Sainte Famille	Jules ROMAIN	CHATILLON	CHATILLON.
Jesus-Christ deposé de la croix	SQUAZZELLA	CHATILLON.	Ab. GIRARDET
La Vierge et l'Enfant Jesus	André SOLARI	DUCHEMIN	ULMER.
Le Sommeil du petit Saint Jean	Carle DOLCI	DUCHEMIN	MOREL.
Saint Jérome	LE CORREGE	GIANNI	BARTOLOZZI et MULLER.
Sainte Famille	Paul VERONÈZE	DUCHEMIN	BOUTROI.
La Nativite	A. CARRACHE	GIANNI	LIPS et FORSTER.
La Communion de Saint Jerôme	LE DOMINIQUIN	BOUILLON	Hs LAURENT.
Le Triomphe de l'Amour	LE DOMINIQUIN	GIANNI	POTRELLE.
Le Ravissement de Saint Paul	LE DOMINIQUIN	Ch. CHASSELAT	MASSARD père.
Faustulus apportant Remus et Romulus	P DE CORTONE	GIANNI	PETIT.
La Maladie d'Antiochus	Gér. DE LAIRESSE	DESENNE	BAQUOI.
Hercule entre le Vice et la Vertu	Gér. DE LAIRESSE	GIANNI	FONTANA.
La Madeleine au desert	GENNARI	GIANNI	LEROUX
La Mort de Clorinde	LANA	DUCHEMIN	KRUGER.
Saint François d'Assise	LAHIRE	Ch. CHASSELAT	FORSTER
Suzanne au bain	SANTERRE	GIANNI	GANDOLFI.
Le Mariage de la Vierge	Carle VANLOO	GIANNI	BEIN.
Judith	VAN-DYK	DUCHEMIN	BOURGOIS et BEISSON.

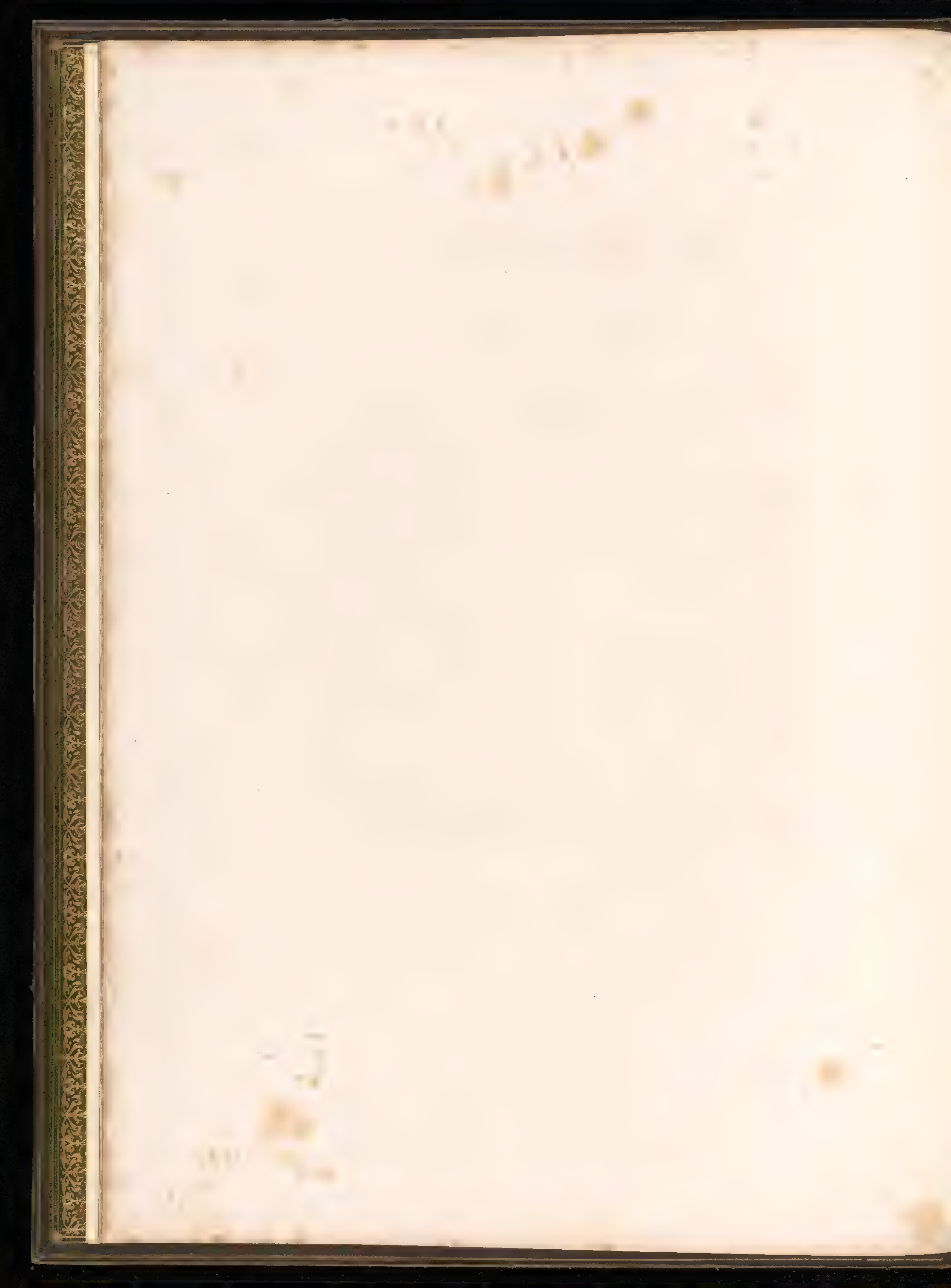


MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

GENRE.

SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
Portrait de Femme.	Paul Veronese	Anastasi.	Forster.
Assemblée de Buveurs	Manfredi	Desenne	Alb. Reindel
Mars et Vénus	Lucas Giordano.	Touzé	Pierron
Le Concert	Valentin.	Anastasi	Felix Massard.
Portrait de Nicolas Krœtzer	Holbein	Anastasi.	Dequevauviller.
Une Dame et sa Fille.	Van-Dyk.	Chasselat père.	Dupont.
Portrait de Rembrandt.	Rembrandt	Plonsky	Hy Laurent.
Une Femme accrochant une volaille	Gérard Dow.	Fribourg.	Géraut
La Marchande de volaille	Metzu	Gianni.	P Audouin.
Une Femme accordant une guitare	Metzu	Chasselat père.	Ribault.
La Femme charitable	Metzu	Chasselat père.	Migneret.
Une Cuisinière	Metzu	Desenne	J. B. L. Massard.
Un Chasseur.	Metzu	Ch Chasselat.	Delvaux
L'Alchimiste en méditation	Wick.	Gianni.	Victor Texier.
Un Intérieur hollandais	Gonzal. Coques.	Ch. Chasselat.	Hy Laurent.
Une Halte de Voyageurs	Lingelbach	Marchais	Niquet l'aîné.
Portrait de Miéris et de sa femme.	Miéris	Liénard	P. Audouin.
La mauvaise Nouvelle	Netscher pere.	Gianni.	Dequevauviller
Portrait de deux jeunes gens.	Netscher père.	Chasselat père.	Mougeot.

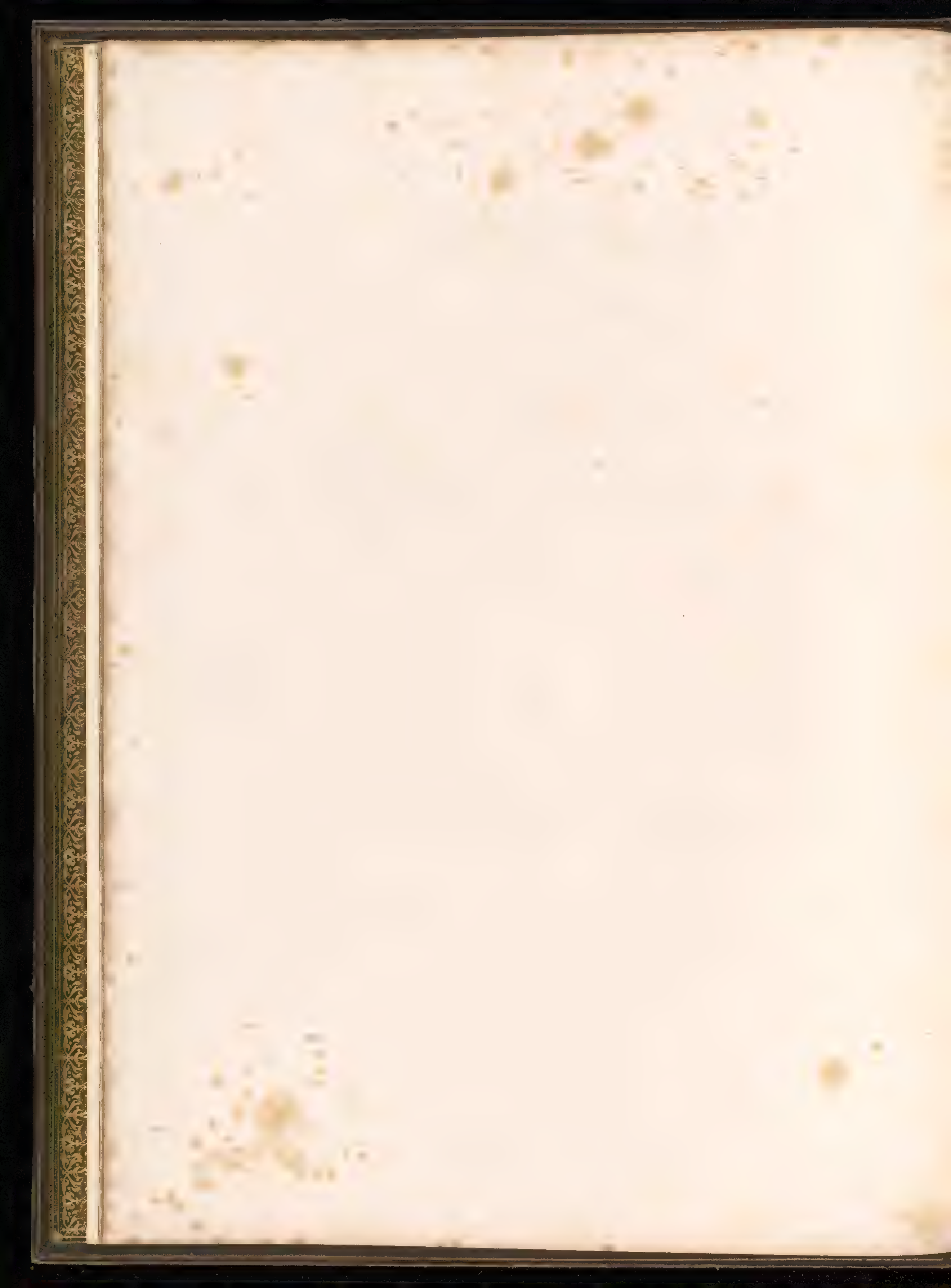


MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

PAYSAGE.

SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
Concert sur l'eau	A. CARRACHE	MARCHAIS	DUPARC.
La Rencontre du prophète Élie et d'Abdias	ELZHEIMER	STORELLI	DESAULX.
Paysage	Gaspre POUSSIN.	MARCHAIS	MULLER.
Paysage	Salvator ROSA	MARCHAIS	NIQUET l'aîné
Paysage	Salvator ROSA	MARCHAIS	FORTIER.
Paysage	Jean BOTH	MARCHAIS	NIQUET l'aîné.
Diogène jetant son écuelle	Le POUSSIN	MARCHAIS	HALDENWANG.
Une Marine	GELÉE dit LE LOR	MARCHAIS	DUPARC
Marine	GELÉE dit LE LOR	DUCHEMIN	DUPARC.
Paysage	Paul BRIL	MARCHAIS	DUPARC
Chasse aux canards	Paul BRIL	MARCHAIS	DUPARC.
Effet de soleil	RUBENS	MARCHAIS	DUPARC.
Paysage	Her. SWENWELT	MARCHAIS	NIQUET l'aîné.
Paysage	Her SWENWELT	MARCHAIS	DUPARC.
Le Retour des animaux	BERGHEM	MARCHAIS	GEISSLER.
Paysage	BERGHEM	MARCHAIS	GEISSLER.
Un Gué	Karl DU JARDIN.	MARCHAIS	DUPARC.
Le Voyageur charitable	Karl DU JARDIN.	MARCHAIS	SCHROEDER.
Paysage	GLAUBER	STORELLI	DARNSTEDT et HALDENWANG.

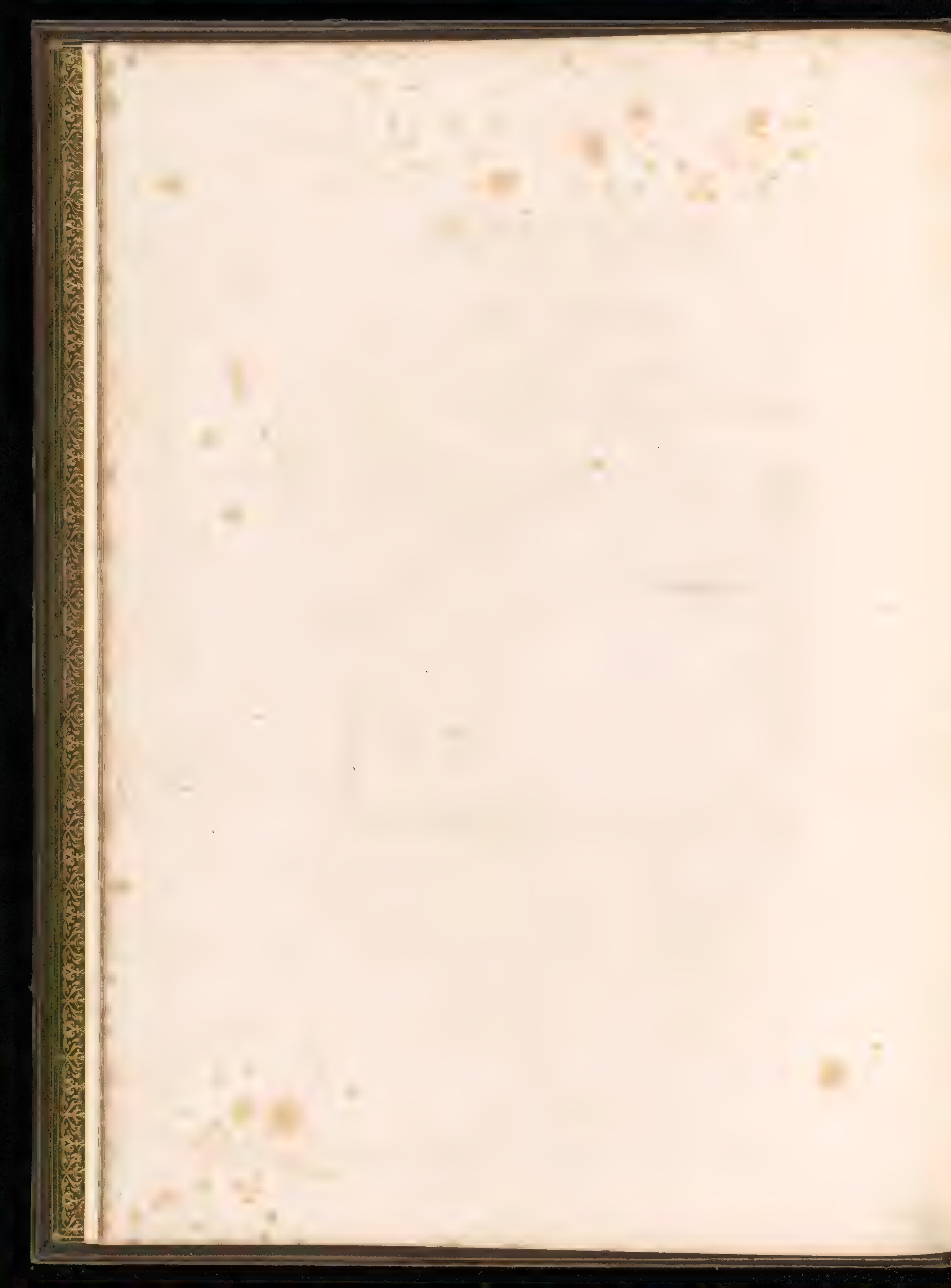


MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

STATUES ANTIQUES.

SUJETS.	NOMS.	
	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
Minerve.	Chatillon.	J. J. Avril.
Polymnie.	L. Crignier	J. J. Avril.
L'Empereur Caius Caligula	Granger.	J. J. Avril.
Adorante	Granger.	Ab. Girardet.
Minerve,	Granger	J. J. Avril.
Portraits romains	Bralle.	Garnier.
L'Espérance	Granger.	J. J. Avril.
Héros combattant, dit le Gladiateur.	Granger.	Ab. Girardet.
Amazone blessée	Granger.	Ad. Caron.
Euterpe.	Granger.	Sixdéniers
Vénus d'Alexandria Troas	Granger	J. J. Avril.
Euterpe	Granger.	J. J Avril
Psyche.	Granger.	J. J. Avril.
Sextus Pompée	Granger.	Taurel.
Adorante	Granger.	Ad. Caron.
Apollon Sauroctone	Chatillon.	Chatillon.
Faune dansant	Granger.	J. J. Avril.
Vénus pudique.	Granger.	Ad. Caron.
Venus de Milo	Langrenon.	Prévost.
Le Tibre	Granger.	Laugier.



LA SAINTE FAMILLE,

PAR RAPHAËL.

PARMI les innombrables Saintes Familles de Raphaël, celle-ci, comme la principale, semble s'être exclusivement approprié ce nom. On l'appelle simplement la *Sainte Famille;* et nulle autre désignation n'est nécessaire pour la faire reconnoître. Remarquable, entre toutes les autres, par la grandeur et le nombre des figures, elle l'est encore par leur admirable beauté. Le soin que Raphaël paroît avoir apporté à cette production s'explique facilement, s'il est vrai, comme on le raconte, que François Ier, transporté d'admiration pour le Saint Michel, l'ayant payé fort au-delà du prix convenu, ou plutôt ayant ajouté à ce prix un présent très-considérable, Raphaël, à son tour, pénétré de cette marque d'estime, voulut la reconnoître par un présent digne du sentiment qu'il éprouvoit, et peignit pour François Ier la Sainte Famille, qu'il lui offrit en pur don. Le fait est croyable, d'après le caractère des deux hommes, et l'on aime à y croire, en contemplant la Sainte Famille. L'anecdote tomberoit cependant, si, comme on le voit dans Vasari (1), c'étoit Clément VII, c'est-à-dire le cardinal Jules de Médicis, qui eût fait faire le Saint Michel pour le donner à François Ier; mais cette apparente contradiction s'explique par l'existence en France d'un autre tableau de Saint Michel, beaucoup plus petit, également de la main de Raphaël, mais d'une époque fort antérieure, et dont le cardinal de Médicis pourroit, en effet, avoir fait présent à François Ier.

La Sainte Famille est de 1518, deux ans avant la mort de Raphaël, la plus haute époque de sa gloire et de son talent. Aucune autre de ses compositions, peut-être, ne porte un caractère si pur pour le style, si grave et si saint dans l'expression. Une pensée céleste semble animer tous ces personnages. On diroit que l'amour maternel lui-même ose à peine approcher cette vierge, uniquement occupée de l'enfant qu'elle a mis au monde, non pas pour elle, mais pour le monde. Un genou en terre, pour recevoir son fils, qui, de son berceau, veut s'élancer dans ses bras, elle ne laisse pas deviner si c'est comme mère, ou comme servante du Dieu auquel elle obéit, qu'elle a choisi cette attitude pieuse à laquelle correspond l'expression de toute sa personne. Nulle part Raphaël ne l'a représentée si jeune, et nulle part plus noble et plus sérieuse. Nulle part

(1) Note de l'édition de Rome, tome VIII, page 101; 1810.

le caractère de la virginité consacrée n'a été plus empreint dans tout son maintien, ne lui a imposé autant de réserve. Ses paupières baissées voilent le regard qu'elle attache sur son enfant, le sourire craint d'effleurer ses lèvres; il sembleroit qu'elle évite de se laisser trop aller au charme des caresses de ce fils adoré, mais qu'elle veut adorer comme l'ordonne le Seigneur qui l'a chargée d'un si précieux dépôt. L'enfant, de son côté, ne lui a jamais montré une tendresse si vive, si complaisante; sa grace enfantine n'a pas l'air de demander les caresses, mais de les encourager. Derrière le petit Jésus, qui n'est occupé que de sa mère, sainte Élisabeth, à genoux, fait joindre les mains à son fils, dont l'expression, remplie de dévotion, rend plus touchant cet hommage, qui ne demande même pas d'être remarqué. Deux anges portent également ce caractère d'un amour contenu par le respect; et saint Joseph, dont la figure est d'une beauté remarquable, contemple, la tête appuyée sur sa main, les promesses de cet avenir prédit à la terre. Ainsi deux personnages seulement occupent la scène, la mère et l'enfant; mais la mère, reportant à son fils toute son existence, n'est plus qu'un premier témoignage, un premier accessoire de sa grandeur. Raphaël possède, entre tous les peintres, ce caractère de concentration sur une idée unique dans le présent, mais rayonnante de passé et d'avenir; sur une expression simple, pure, et féconde, à laquelle il fait aboutir et concourir jusqu'aux moindres détails de sa composition. «Raphaël, dit Mengs, dans l'invention de ses ouvrages, s'est attaché d'abord «à l'expression, de manière qu'il n'a jamais donné à un membre un mou«vement qui ne fût précisément nécessaire, et qui n'eût de l'expression. «Bien plus, dans aucune figure et dans aucun membre, il n'a jamais «donné un coup de pinceau sans une intention relative à l'expression «principale: depuis la structure de l'homme jusqu'à son moindre mou«vement, tout, dans les ouvrages de Raphaël, se rapporte à son princi«pal motif, et il en rejette tout ce qui ne sert pas à l'expression (1).» En même temps il sait donner, comme l'observe encore Mengs (2), une expression différente à chacun de ses personnages, selon qu'elle convient à la place qu'il occupe dans l'idée générale; sachant concevoir, dit Lanzi, «avec le sentiment le plus vif, et comme par un transport d'admiration (*quasi un estro*), les aspects que produit l'activité momentanée de la passion.»

Ce tableau, peint d'abord sur bois, a ensuite été remis sur toile.

(1) Tome I, pages 45 et 46. — (2) *Ibid.*

PROPORTIONS.	Hauteur,	2 m 14 centim.	=	6 pieds	5 pouces
	Largeur,	1 38	=	4	3





UN PORTRAIT DE FEMME,

PAR PAUL VÉRONÈSE.

Chaque genre a son idéal qui lui est propre, dont le caractère est de réunir tout ce que l'esprit peut attacher à une idée donnée, tout ce que la nature peut fournir à l'imagination au-delà de ce qu'elle présente aux yeux, et d'atteindre ainsi les limites de la vérité possible, qui, pour chaque genre, est la beauté.

Paul Véronèse chercha rarement l'idéal dans la représentation de la figure humaine, qu'il a le plus souvent imitée de la nature réelle et individuelle. L'idéal qu'il a fortement conçu est celui de certains ensembles où la figure humaine joue son rôle, et se dispose comme il convient à l'idée de l'artiste, pour produire un effet dont la vérité saisit en même temps que sa nouveauté transporte; car c'est ce que les yeux n'ont jamais rencontré, et tout ce que l'imagination demande. Dans ses fresques et dans les diverses *cènes* (repas) où il a particulièrement déployé son magnifique talent, Paul Véronèse a accompli l'idée qu'on pouvoit se former d'un espace immense et rempli sans entassement, sans confusion, où l'éloignement ne dérobe rien à la vue, où les objets rapprochés n'écrasent rien de ce qui est derrière eux; mais où tout est proportion, vérité, grandeur et harmonie.

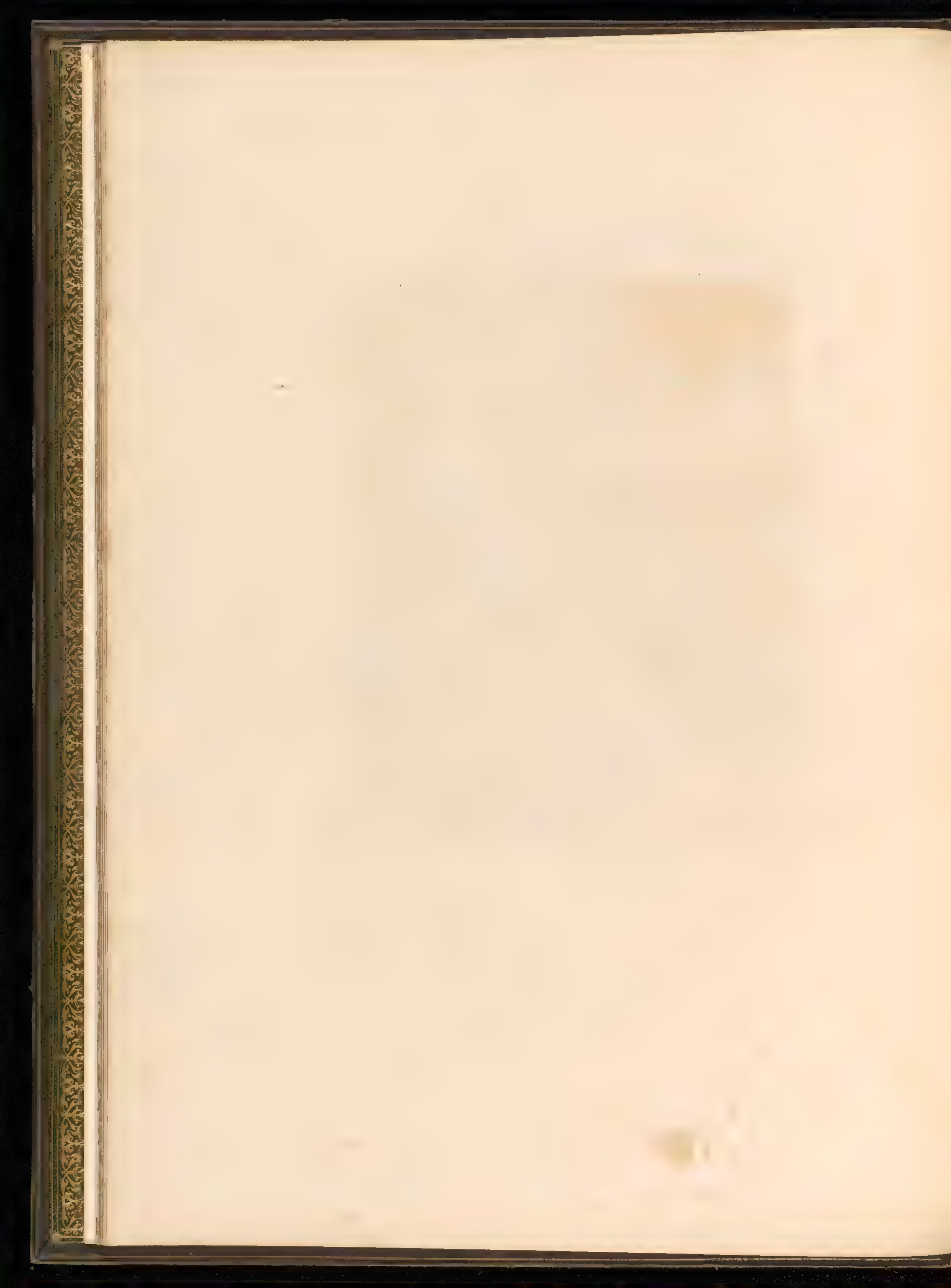
Une conception nette et totalement idéale de l'effet auquel vouloit parvenir le peintre pouvoit seule le conduire à travers l'exécution de ces vastes plans, en réduisant à leur valeur réelle des détails qui, vrais dans chaque objet pris en particulier, cessent de l'être lorsque l'objet ne doit plus attirer l'attention que comme partie d'un grand ensemble. Ainsi, au lieu de s'appliquer, par le travail des détails intérieurs, à donner à ses figures beaucoup de saillie, Paul Véronèse les aplatit au contraire, pour ainsi dire, au moyen d'un trait de contour bien déterminé; en sorte qu'elles se détachent du fond et n'en ressortent pas, comme il arrive dans les espaces vastes et de partout éclairés, où la lumière dessine fortement les contours, laissant les épaisseurs presque insensibles.

Aussi aucune des figures dont Paul Véronèse a rempli ses grands

tableaux, quoique presque toutes représentent des personnages connus, ne sauroit-elle être prise pour un portrait, car il n'a donné à aucune cette importance individuelle que doit avoir une figure destinée à attirer seule l'attention, et qu'on retrouve dans le tableau dont nous donnons ici la description; véritable portrait, et conçu dans une manière toute différente. Des formes plus prononcées, des linéamens intérieurs plus marqués, des teintes plus travaillées, pourroient aussi donner lieu de croire que ce tableau appartient à la première époque du talent de Paul, lorsque encore occupé à étudier la nature, son pinceau, moins hardi et moins léger, s'attachoit à la reproduire dans tous ses détails. La belle conservation du tableau sembleroit venir à l'appui de cette opinion; l'air de Vérone a mieux conservé que celui de Venise les ouvrages de Paul, et c'est à Vérone qu'il fit les premiers. La famille Bevilacqua, qui le protégea dans les premiers temps d'une carrière d'abord assez peu heureuse, en possédoit un grand nombre, parmi lesquels devoient être des portraits de famille, dont celui-ci pouvoit faire partie. Une femme riche, autant que peuvent le faire juger les ornemens d'or qui parent son cou et ses bras, la finesse de sa coiffure, et l'étoffe de soie de sa robe noire coupée par des manches de satin blanc, donne la main à un enfant vêtu de noir comme elle, avec une colerette et des manchettes blanches soigneusement plissées. Ces deux figures sont vues plus qu'à mi-corps; au coin du tableau, un grand levrier dont on n'aperçoit qu'une partie de la tête, approche amicalement son museau de l'enfant, qui se recule d'un air mêlé de crainte et d'envie de jouer avec le chien; il ne le repousse point, mais lève le bras pour le tenir en respect d'un coup de son gant qu'il a dans la main. Ce mouvement est charmant de naturel; et les trois figures, car il faut compter celle du chien, sont pleines de vie.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1m. 9centim. = 3pieds 4pouces 2lig.
{ Largeur, 0 90 = 2 9 9





CONCERT SUR L'EAU,

PAR ANNIBAL CARRACHE.

De toute la famille des Carraches, qui ramena en Italie le bon goût par l'observation de la nature et de la vérité, Annibal, le plus célèbre, paroît avoir été le plus singulièrement doué de cette aptitude à l'imitation, de cette facilité à se rendre maître du vrai, qui, si elle n'est pas toute la peinture, en compose du moins une partie essentielle. On sait, et ce trait a déja été le sujet de plusieurs tableaux, qu'Annibal, fort jeune encore, revenant avec son père de Crémone, où celui-ci avoit été vendre le peu de bien qu'il possédoit, ils furent, en route, attaqués et dépouillés de tout par des voleurs, dont Annibal, dans ce court moment d'effroi, sut si bien saisir les traits, que le portrait qu'il en présenta au podestat servit à les faire reconnoître. Bellori raconte qu'Augustin, frère aîné d'Annibal, exaltant un jour parmi plusieurs artistes la beauté du Laocoon, remarqua avec peine que son frère ne disoit rien, et lui reprocha de ne pas sentir les beautés de cet ouvrage; alors Annibal se retourne, et avec un charbon dessine le groupe sur la muraille comme s'il l'avoit eu devant les yeux, et de manière à surprendre tous ceux qui étoient présens; puis, se tournant de nouveau vers son frère, il lui dit en riant: «Les poètes « peignent avec des paroles; les peintres parlent au moyen de leurs « œuvres. (1) »

Cette imitation parfaite, qui va jusqu'à produire l'illusion, avoit pour lui un grand attrait. Il louoit avec admiration le Bassan, sur ce qu'étant entré un jour chez ce peintre, il voulut prendre sur une chaise quelque chose qui lui parut être un livre, et qui n'étoit qu'un petit morceau de carton sur lequel le Bassan avoit «représenté, dit-il, un livre en raccourci « avec tant d'art, que je ne doutai pas que ce ne fût un objet fort grand (2).» Il se plut lui-même à présenter ce genre d'effets. Maffei parle d'une corniche figurée par Annibal Carrache dans la galerie Farnèse de telle sorte, que, soit qu'on la regarde d'en-bas ou même d'un lieu plus élevé, elle paroît saillante, et produit l'illusion complète d'un enfoncement où «l'œil « pénètre comme dans le vide jusqu'à un tableau qui paroît en occuper « le fond (3). »

(1) Bellori, *Vie d'Annibal Carrache.*

(2) Ce fait est rapporté dans une note écrite par Annibal sur son exemplaire de Vasari. Bottari, qui transcrit cette note dans l'édition qu'il a donnée de Vasari, l'attribue à Augustin. Voyez Vasari, édit. de Milan, 1811, tom. XIII, p. 38. (*Note de l'édition de Rome.*)

(3) *Verona Ill.*, tom. III, p. 320.



CONCERT SUR L'EAU.

En parcourant la vie d'Annibal Carrache, on y rencontre sans cesse la preuve de cette sensibilité pour le vrai dans tous les genres qui lui faisoit dédaigner les vanités frivoles de la vie de courtisan, et ramener toutes ses actions comme toutes ses paroles à une sorte de simplicité tout-à-fait en contraste avec les manières un peu fastueuses de plusieurs des artistes de la même époque. Le ridicule sous toutes ses formes le frappoit vivement, et se reproduisoit aussitôt dans ses paroles; on a de lui une foule de mots piquans et même mordans, fruits de la franchise un peu âpre de son esprit, tandis que la simplicité de ses mœurs donnoit sans cesse occasion à des traits où ressortoit la bonté de son caractère. Cependant Annibal fut malheureux; d'autant plus sensible à certaines vérités, qu'il n'étoit doué de la force qui permet de les concevoir toutes dans leur ensemble, il vit le monde d'un certain côté, propre seulement à entretenir en lui des idées amères et mélancoliques; sa raison en fut quelque temps altérée; il blessa et éloigna de lui, éloigna même de la peinture, son frère Augustin, dont, avec quelque foiblesse, le caractère aimable et les rares talens méritoient plus d'indulgence. Cette perfection de vérité qu'il a portée dans ses ouvrages, bien que noble et choisie, rectifiée sur les plus beaux modèles de l'art, ne s'est pas tout-à-fait assez élevée à l'idéal, qui est la gloire et le triomphe du vrai dans toute sa généralité. Il n'en fut pas moins l'un des plus grands peintres et des plus utiles de son temps. C'est lui qui a le plus contribué à naturaliser en Italie le genre du paysage apporté par les peintres flamands. Tout ce qui existe de beau et d'élégant trouvoit en lui pour ainsi dire un miroir brillant autant que fidèle. Ses paysages sont vrais, gracieux, et l'on s'y aperçoit rarement de ce défaut de couleur quelquefois reproché à l'école des Carraches. Celui-ci représente une rivière traversant une grande ville dont l'aspect paroît être celui de Rome. Un pont de trois arches, vu de face, conduit des deux côtés à de magnifiques bâtimens dont la rivière baigne le pied, et laisse voir dans le fond une belle campagne s'élevant jusqu'à l'horizon par des pentes douces et sinueuses. Quelques bateaux parcourent la rivière; le plus grand, rempli de musiciens, occupe sur le devant le milieu du tableau. Aux deux coins, sur deux portions de terre peu avancées, on voit à gauche, sur le premier plan, une ruine et un arbre entouré de lierre; à droite, sur un plan plus reculé, un groupe d'arbres.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 39 centim. = 14 pouces.
{ Largeur, 50 18 6 lig.



MINERVE,

STATUE (*).

PARMI toutes les divinités de l'Olympe, il en est peu auxquelles les mortels aient adressé autant d'hommages qu'à Minerve; aussi est-ce une de celles dont il nous est resté le plus de statues. Déesse de la guerre et des beaux-arts, elle dirigeoit le courage du guerrier, inspiroit le poëte, l'architecte, le peintre, le sculpteur. C'étoit d'elle que le philosophe recevoit la science et la sagesse; de tous côtés la reconnoissance de ses bienfaits, ou le désir de mériter ses heureuses inspirations, lui consacroit des temples, des autels, et des statues. Protectrice d'Athènes, qu'elle avoit honorée de son nom (1), en lui faisant présent de l'olivier, elle y fit prospérer le commerce; les arts fleurirent à sa voix, et elle y vit naître ce peuple d'artistes dont les chefs-d'œuvres multipliés, digne hommage de la déesse des arts, préparoient à la cité de son choix une gloire qui devoit traverser les siècles, et soumettre à l'empire de son génie les conquérans dont la force parviendroit un jour à l'asservir. Les Grecs n'existent plus, les conquérans ont passé, et la gloire de Minerve et de son peuple vit encore dans la Grèce; et s'élançant du Parthénon, elle répand dans le monde le plus brillant éclat.

A voir la quantité et la beauté des monumens qui s'élevèrent en Grèce au milieu des guerres et des dissensions, ne diroit-on pas que la déesse n'inspiroit le désir des combats et l'amour de la gloire que pour offrir aux beaux-arts de hauts faits à célébrer? et l'ambition des Grecs les animant du noble orgueil de voir leurs statues devenir l'ornement et l'admiration de leur patrie, enflammoit leur courage et créoit des héros. Terrible et propice à la fois, l'égide de Minerve excitoit à la victoire, dans les arts de la guerre et de la paix, le guerrier et l'artiste, qui sembloient être d'accord pour concourir à la gloire l'un de l'autre. Ce fut aussi à Minerve, à ses poëtes, à ses statuaires, que l'on dut la pompe de ces jeux

(*) Cette statue, haute de 4 pieds 10 pouces (1 mètre 571 millim.), est de marbre grec, et faisoit partie de la collection *Borghese*. (*Stanza* 2, n° 3.) La tête antique, mais rapportée, est de marbre de Paros; elle manque de caractère, et fait tort à la statue. Les cheveux sont noués par derrière et retombent sur le col, comme à la plupart des têtes de cette déesse; ce qui se voit mieux sur les médailles que dans les statues. Le col et les bras sont modernes. Dans le bouclier, il n'y a d'antique que la tête de Méduse, encore est-elle rapportée; car le marbre est différent de celui de la statue, et le travail n'est pas le même.

(1) Le nom de Minerve, en grec, est *Athéné*.

solennels qui, attirant toute la Grèce, formoient de nouveaux liens entre ses diverses contrées; l'espoir d'une couronne de feuilles, d'une statue, inspira Pindare, et peupla les bords de l'Alphée et les bois d'Olympie d'une foule de chefs-d'œuvres. Il est probable que, marchant sur les traces d'Homère et souvent son égal par la sublimité de ses conceptions, Phidias fut le premier qui s'éloigna de l'ancien style des figures de Minerve, où l'on devoit retrouver le type de l'antique Neith des Égyptiens, et qu'il fixa l'idéal de cette déesse comme il avoit fixé celui de Jupiter. L'or, l'ivoire, le bronze, et le marbre, à la fois ou tour-à-tour, servirent à représenter la divinité (1); et brillante de majesté, la fille de Jupiter sembla sortir une seconde fois de la tête du maître des dieux. Si une grande partie des statues de Minerve ont entre elles beaucoup de conformité dans la pose et l'ajustement, elles ne la doivent sans doute qu'à l'imitation des figures de cette déesse, exécutées par Phidias ou par son école. Chez les anciens, les statues, et surtout celles de certaines divinités, n'étant pas seulement des objets d'arts ou d'ornemens, mais étant destinées au culte religieux, elles ont dû être combinées d'après un type adopté et avec les modifications que demandoient leurs différentes attributions, mais qui laissoient toujours reconnoître le type primordial. Les plus belles têtes de cette déesse, telles que celle de la Pallas de Vellétri, malgré la grandeur de leur style, conservent encore quelque trace de leur origine égyptienne; une Minerve étrusque du Musée de Naples présente ce caractère d'une manière très-frappante; on le retrouve dans les têtes de Minerve des médailles d'Athènes, dont le dessin et l'exécution tiennent beaucoup de l'école égyptienne; l'on seroit étonné de les voir aussi informes et aussi éloignées de la perfection des ouvrages athéniens, si l'on n'étoit pas porté à croire que, par une sorte de respect religieux pour l'ancien style, on voulut le conserver ainsi sur les monnoies comme un monument d'une antique et vénérable tradition.

La statue dont nous nous occupons n'a rien de particulier dans son costume; sa poitrine est couverte de l'égide, et, comme la Minerve du Parthénon, elle s'appuie sur son bouclier que soutient un petit autel. Ce bouclier est rond comme celui des Argiens et comme le *clypeus* des Romains. Quoiqu'un peu lourde, par rapport à la proportion de la statue, la draperie a de belles parties, bien refouillées, largement traitées, et l'effet général en est bien.

(1) Voyez, dans le *Jupiter Olympien* de M. Quatremère de Quincy, ce qui a rapport à la *Minerve du Parthénon*, et à d'autres statues de cette déesse.



LES CINQ SAINTS,

PAR RAPHAEL.

Raphael, mort à trente-sept ans, a parcouru toute la distance qui dans les arts sépare un siècle de l'autre : sa première gloire fut d'égaler Le Pérugin; la dernière, d'être demeuré sans égal parmi les plus grands de ceux qui l'ont suivi. D'autres avoient commencé avant lui à fonder la gloire de la peinture; il en réunit sur lui tous les rayons. Soit qu'il ait reçu quelque avantage du commerce et des conseils de Léonard de Vinci, soit que, comme le prétend Vasari, combattu sur ce point par la plupart des autres critiques, il ait profité des exemples de Michel-Ange, il en profita comme le génie profite de la vérité, comme Molière disoit : *Je prends mon bien partout où je le trouve.* Tout ce qui étoit beau lui appartenoit; tout ce qui étoit vrai rentroit dans son domaine; et il le saisissoit également, soit qu'il l'aperçût pour la première fois dans la nature ou dans les ouvrages de l'art; mais s'appropriant toujours tout ce qui appartenoit à la vérité, rien de ce qui appartenoit au modèle où il l'avoit rencontrée; et Raphaël, que Vasari a dit *molto eccellente in imitare,* « très excellent « dans la faculté d'imiter », n'a jamais rien eu qui ne lui fût propre, si ce n'est les défauts de sa première manière, qu'il avoit reçus de confiance, comme les donne l'éducation, et qui ne pouvoient venir de lui-même. Génie doué de ce bonheur singulier qui fait les hommes uniques, de se trouver, relativement à son art, dans un rapport parfait avec l'état de son temps; riche de la faculté de tout recueillir, à une époque où tous les germes se développoient avec une incroyable énergie; distingué par la faculté de tout discerner, à une époque où il n'y avoit qu'à choisir, le plus rapide de tous dans ce mouvement qui précipitoit alors les esprits, et le plus ferme, le plus sûr de tous dans cette carrière immense, où il ne s'agissoit plus en avançant que d'éviter les erreurs.

Il est d'un grand intérêt de rechercher dans la multitude des tableaux de Raphaël l'époque de son talent à laquelle ils appartiennent, et ce qu'ils marquent de ses progrès; mais, souvent réduite à des conjectures, la critique, dénuée de tout renseignement, n'a pour s'appuyer que l'examen de l'ouvrage même. Ainsi, par une singularité remarquable, le tableau dont nous donnons ici la description, assez fameux pour avoir mérité un nom, celui des *Cinq Saints,* sous lequel il est désigné dans tous les cata-

logues, reproduit de plus par une gravure de Marc-Antoine, nous est arrivé, malgré la tradition qui nous a conservé son nom, dénué, à ce qu'il paroît, de tout renseignement relatif à l'époque et aux circonstances de sa composition. L'inspection de l'ouvrage donne lieu de penser qu'il appartient à ce qu'on appelle la seconde manière de Raphaël, à cette époque où l'originalité de son génie, entièrement sortie des langes et des lisières de l'école, en conservoit cependant encore quelques traces. Jésus-Christ, porté sur des nuages peuplés d'anges, au milieu d'une gloire dont ils occupent tous les rayons, est assis les bras levés et étendus sur le monde. A sa droite et à sa gauche, portés sur les mêmes nuages, sont assis la sainte Vierge en acte d'amour, et le Précurseur montrant de la main le sauveur des hommes. Au-dessous, et dans un paysage qui se prolonge derrière eux en une vaste étendue, S. Paul est d'un côté, debout, tenant sur son bras son épée nue; et de l'autre, S[te] Catherine d'Alexandrie à genoux, appuyée sur la roue, instrument de son martyre, les yeux élevés vers la Vierge, semble lui demander de faire accepter au Christ la palme qu'elle a obtenue.

Cette composition rappelle l'idée de celle de la Vierge au Donataire, et d'un grand nombre des tableaux de cette époque. On y retrouve encore un peu de cette symétrie que Raphaël le premier en avoit presque entièrement bannie. Les deux figures de la droite et de la gauche du Christ présentent, dans des attitudes différentes, des lignes parfaitement correspondantes; les chérubins sont distribués entre les rayons de la gloire avec une singulière régularité; le corps du Christ, sauf un léger mouvement de la partie inférieure vers la droite, est exactement de face, et les deux bras sont exactement placés de la même manière: la partie supérieure, un peu grêle, semble conserver de la maigreur des anciennes formes de dessin; mais la tête, par sa dignité triste et pleine de bonté, indique à la fois, comme le savoit faire Raphaël, les douleurs et la récompense du sacrifice, dont, par la situation de ses mains, le Sauveur semble occupé à nous découvrir les marques. Les deux têtes de femmes sont charmantes de pureté et de simplicité; celle de S. Jean n'a perdu de son caractère sauvage que ce qu'en doit avoir adouci le ciel; mais celle de S. Paul est remarquable par la force et la singularité de l'expression; on chercheroit comment se rattache au reste de la composition cette figure, placée pour ainsi dire en sentinelle, si un mouvement de son pied ne sembloit indiquer qu'il se met en marche, au nom du Christ, pour la conquête du monde, auquel le Précurseur vient d'annoncer son maître.



ASSEMBLÉE DE BUVEURS,

PAR MANFREDI.

Manfredi, mort jeune, est assez peu connu, et ce qu'il y a de singulier, c'est que son talent a en partie contribué à cette obscurité. N'ayant pas eu le temps de parvenir à être employé dans ces grandes entreprises qui mettoient un artiste sous les yeux du public, Manfredi ne put laisser à ses ouvrages un nom capable d'en fixer la valeur commerciale, indépendamment du mérite de l'œuvre et du goût de l'amateur, en sorte que ses tableaux de cabinets, et il n'en a pas fait d'autres, ont été plus d'une fois donnés sous le nom du Caravage. La ressemblance est assez grande pour qu'il soit facile de s'y méprendre. Manfredi avoit, à ce qu'il paroît, reçu des leçons du Caravage, à qui les désordres de sa vie errante ne permirent guère de former une école régulière, mais dont la manière, pleine à la fois de génie et de bizarrerie, a fait une foule d'imitateurs. Les imitateurs abondent sur les traces de tout homme de génie qui frappe à la fois les imaginations par un grand mérite et une grande singularité; mais l'imitation ordinaire, déterminée uniquement par le desir d'arriver à des effets du même genre, à défaut de génie, se jette dans l'excès de la singularité. Ce fut, selon Bellori, d'après l'exemple du Caravage « que l'on « commença à imiter les choses viles, recherchant avec soin, comme le « font quelques-uns, les saletés et les difformités. S'ils ont à peindre une « armure, ils choisissent la plus rouillée; si c'est un vase, ils ne le font « pas entier, mais ébréché.... Ils s'arrêtent, avec toute l'attention possible, « sur les rides et les défauts de la peau et des contours, représentant des « doigts noueux et des membres déformés par la maladie. »

Il est une autre imitation plus noble, et on peut le dire, plus originale, et par-là même ordinairement plus sage : lorsqu'une véritable conformité de talent a dirigé un artiste dans le choix de celui qu'il veut prendre pour maître et pour modèle, portant dans son imitation la liberté d'un goût naturel et les différences autant que les ressemblances de son génie, il évite, plutôt qu'il ne les exagère, des bizarreries purement individuelles, et ne prend du maître que ce qui peut appartenir à l'école.

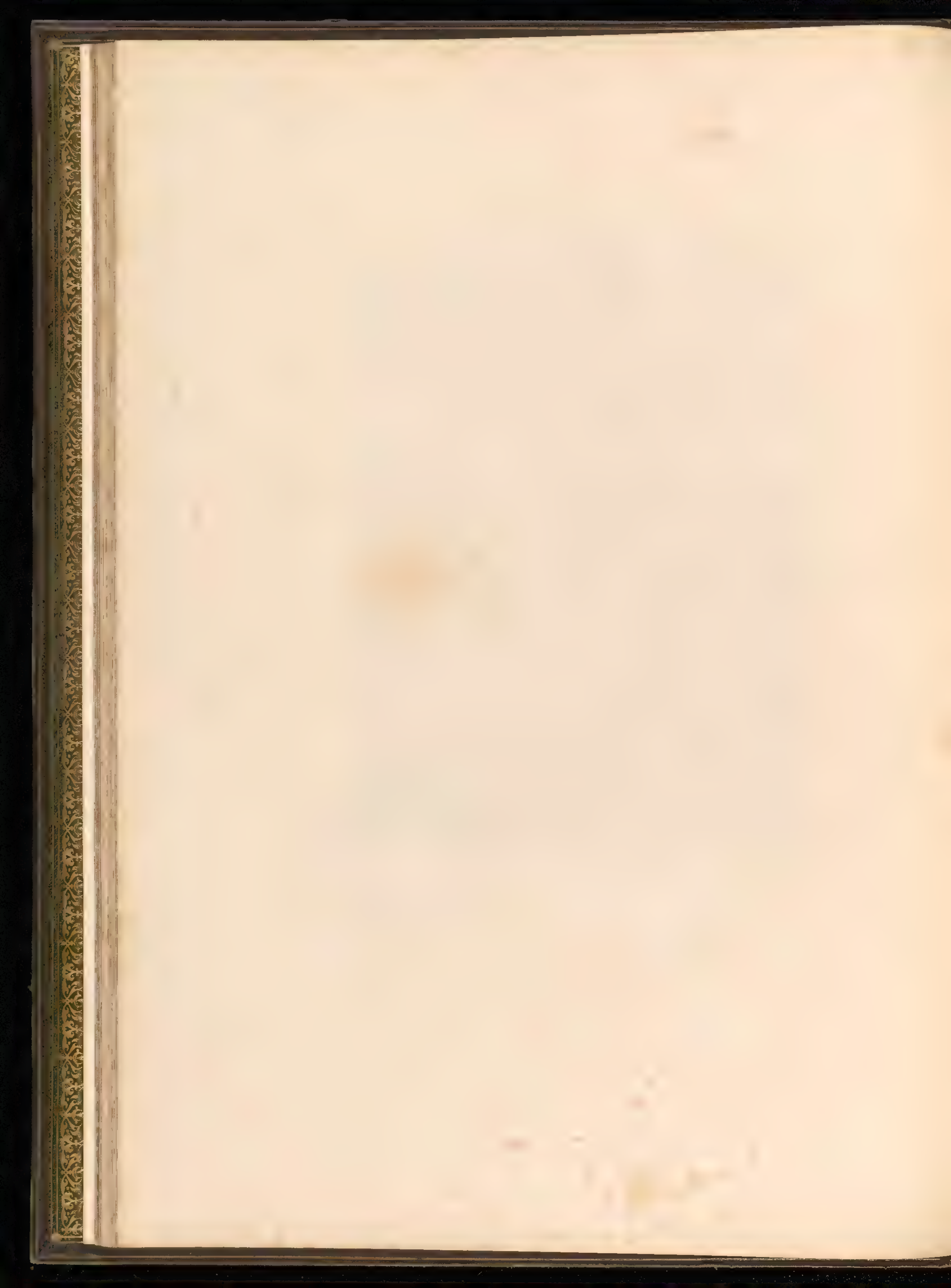


ASSEMBLÉE DE BUVEURS.

Telle fut l'imitation de Manfredi, si complète à quelques égards, que Manfredi, dit Bellori, *se transforma en un autre Caravage*; mais Bellori a tort d'ajouter qu'il vit la nature par les yeux de son maître. Les yeux de Manfredi ont évidemment cherché une nature plus distinguée, et, il faut l'avouer aussi, moins vigoureuse et moins animée que celle qui attiroit de préférence les regards du Caravage; la vivacité de ses personnages est moins dans leurs gestes que dans l'expression de leurs yeux noirs singulièrement beaux et significatifs. Dans les figures du Caravage, tout parle, tout est en mouvement et en action; sa couleur semble pour ainsi dire participer de cette activité de la vie qui parcourt leurs veines : celle de Manfredi, très-belle et très-vraie, quoiqu'il ait peut-être, comme le Caravage, trop employé quelquefois l'artifice des ombres fortes, n'est pas aussi vive que celle de son maître, et s'accorde ainsi avec les habitudes généralement plus posées de ses personnages. Toute l'ardeur des passions d'un peuple méridional se peint chez le premier; l'autre en a plutôt saisi les habitudes de sentiment et d'imagination. Des hommes d'une condition relevée se voient ici assemblés pour un repas; mais la musique fait tous les frais de leurs plaisirs : sur le devant, un jeune homme de la figure la plus belle et la plus expressive, chante en s'accompagnant de la mandoline; deux autres, assis au côté opposé de la table, l'écoutent avec une sorte de passion : l'un d'eux s'est arrêté oubliant le verre qu'il portoit à sa bouche; l'autre, d'un geste de sa main droite, exprime sa surprise et son émotion. Un quatrième personnage un peu plus âgé, quoique moins vivement touché et occupé de se faire servir à boire, donne toute son attention au jeune chanteur, qui paroît lui-même pénétré du sujet de ses chants; on seroit tenté de croire que c'est un improvisateur : la scène est toute sérieuse; le burlesque s'est réfugié dans les figures de deux domestiques placés derrière leurs maîtres, dont l'un, le dos tourné, boit le reste de la bouteille qu'il emporte; l'autre prend, dans le plat qu'il sert sur la table, une poignée de macaronis, que, la tête levée, il va faire tomber dans sa bouche.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1m	29centim	= 3pieds	11pouces	3lig.
	Largeur,	1	90	= 5	9	2





LA RENCONTRE

DU PROPHÈTE ÉLIE ET D'ABDIAS,

PAR ELZHEIMER.

« En ce temps-là, un des Tisebites qui étoient domiciliés à Galaad dit à « Achab : L'Éternel, le Dieu d'Israël, en présence duquel je me tiens, « est vivant. Il n'y aura, pendant ces années-ci, ni rosée ni pluie, si ce « n'est quand l'ordre en sortira de ma bouche. » — Après cette prédiction, Élie fut obligé de se cacher, et trois années de sécheresse amenèrent la plus affreuse famine. « Dans la troisième année de la famine, « l'Éternel parla ainsi à Élie : Va, présente-toi à Achab, et j'enverrai « de la pluie sur le pays. » — Élie s'étant mis en chemin, rencontra Abdias, intendant de la maison d'Achab, que celui-ci avoit envoyé parcourir le pays d'un côté, pendant que lui-même le parcouroit de l'autre, afin de recueillir pour la nourriture des bestiaux ce qui se trouvoit d'herbe sur le bord des torrens et des fontaines. Abdias étoit un homme craignant Dieu; il avoit même sauvé cent prophètes de la fureur de Jézabel, qui les faisoit tous massacrer. « Élie vint au-devant de lui; Ab- « dias l'ayant reconnu, se prosterna le visage contre terre, et lui dit : N'êtes- « vous pas Élie, mon Seigneur ?—Il lui répondit : Je le suis. Allez : dites « à votre maître qu'Élie est ici. »

Le moment où ils s'abordent est celui qu'a choisi le peintre; mais, dans son tableau, au lieu de se prosterner, Abdias s'est jeté dans les bras d'Élie, mouvement moins conforme aux mœurs des Hébreux et au sentiment de terreur religieuse empreint dans toutes les actions et toutes les pensées de ce peuple, sans cesse en présence du Dieu jaloux. L'artiste s'est montré plus exact à représenter le sol âpre et montagneux de la Judée, adouci seulement par la fertilité de quelques vallées. La scène se passe dans une de ces vallées, où naturellement devoit se rendre Abdias pour exécuter les ordres de son maître; derrière lui descendent, par un chemin pierreux, sa femme et son fils, montés sur un âne que conduit un jeune serviteur; au-dessus du chemin et sur un plateau sablonneux

on voit, au coin du tableau, les premières fortifications d'une ville bâtie au pied d'une énorme masse de rochers; quelques arbres tapissent les creux des rochers et le fond de la vallée, laissant entrevoir au loin un pays sec et désert; sur le devant, un grand arbre presque mort et plusieurs autres entièrement desséchés, répandus çà et là, rendent témoignage de la calamité qui désole Israël. Ce paysage est très-bien composé et d'un bel effet.

Elzheimer, né en 1574 d'un tailleur de Francfort, passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il fut très-connu sous le nom d'Adam de Francfort, ou l'*Allemand* (*il Tedesco*). Il étoit venu y chercher les dernières leçons de son art, et s'y rendit bientôt fameux comme peintre de paysage, genre alors peu répandu en Italie; il contribua beaucoup à le perfectionner. Remarquable par la composition, la couleur et l'esprit qu'il mettoit dans ses tableaux, il avoit de plus la propriété assez rare de peindre de mémoire et avec une exactitude parfaite, comme on le voit dans son tableau de la *Villa Madame*, qu'il a ainsi peint de souvenir. Il exécutoit ordinairement le soir dans son atelier ce qu'il avoit vu le matin dans la campagne; ce qui rend cette particularité plus singulière, c'est qu'Elzheimer peignoit très-lentement; le fini de ses tableaux, presque tous fort petits, leur donnoit un prix considérable, mais cependant encore disproportionné au temps qu'ils lui coûtoient. Marié jeune et père de beaucoup d'enfans, hors d'état de subvenir aux besoins journaliers d'une si nombreuse famille, Elzheimer perdit enfin courage; surmonté par la misère, obligé de passer ses journées caché dans les ruines des environs de Rome pour éviter les poursuites de ses créanciers, il finit par tomber entre leurs mains, et mourut en prison en 1620. Depuis sa mort, la rareté de ses tableaux en a infiniment augmenté la valeur; la plupart représentent des sujets nocturnes.

Elzheimer avoit établi à Rome une école d'où est sorti David Teniers.



POLYMNIE,

STATUE (*).

Du moment que les Grecs se livrèrent aux riantes fictions de la mythologie, et chantèrent les dieux et les héros, leur imagination brillante se créa des déesses qui présidoient aux facultés de l'esprit. Leur origine étoit incertaine, et leur nombre a varié. Les plus anciennes Muses étoient filles d'Uranus et de la Terre, et l'on n'en reconnoissoit que trois; *Mélété*, la Méditation; *Mnémé*, la Mémoire; et *Aoïdé*, le Chant. Homère, en invoquant les Muses, ne leur donne pas de noms, et il n'est pas certain qu'il y en eût neuf de son temps (1).

Hésiode donne aux neuf Muses les noms que nous leur connoissons (2). Si l'on en croit Varron et Pausanias, le nombre des Muses auroit été porté à neuf d'une manière assez singulière. Un habitant de Sicyone chargea trois statuaires, Céphissodote, Strongilion, et Olympiosthènes, de faire, au concours, les statues des trois Muses: les plus belles devoient être consacrées dans un temple. Animés d'une noble émulation, les trois artistes produisirent de si beaux ouvrages, qu'embarrassée du choix, la ville de Sicyone fit l'acquisition des neuf statues; et l'on adora neuf Muses au lieu de trois. Mais, si le passage d'Hésiode est de lui ou de cette époque, l'anecdote de Varron et de Pausanias ne peut être d'aucun poids, car ces trois statuaires ont vécu quelques siècles après le poëte de la Théogonie; il est même beaucoup plus ancien que Canachus, Agéladas, et Aristoclès (3), qui avoient fait les statues de trois Muses dont il est question dans l'Anthologie grecque (4).

Les noms des Muses indiquent les attributions qu'on leur avoit données; celui de Polymnie, ou *Polyhymnie*, soit qu'on le dérive des hymnes

(*) Cette statue du Musée royal, salle de la Pallas, n° 235, haute de 5 pieds 10 pouces (1 mètre 896 mill.), vient de la galerie Borghèse. (*Stanza* VII, n° 12.) Voyez la *Polymnie* du *Mus. Pio-Clement.*, vol. I, pl. XXIV.

(1) Dans l'Iliade et dans l'Odyssée, on ne trouve les Muses qu'en général et sans noms particuliers. Homère les appelle filles de Jupiter. Les *neuf* Muses pleurent aux funérailles d'Achille. (*Odyss.*, l. XXIV, v. 60.) Mais quelques scholiastes (*ibid.*, v. 190), et entre autres Eustathe, doutent de l'authenticité de ce passage. Il en est de même de celui de l'hymne 30, adressée au Soleil; le poëte invoque Calliope. Si ce fragment est d'Homère, c'est le seul endroit où il nomme une Muse.

(2) Voyez Hésiode, *Théog.*, v. 1-115; Pausanias, l. IX, c. 29, 30, 31; Apollodore, l. 1, c. 3. et les notes de Clavier. D'anciens commentateurs croyoient qu'Hésiode avoit emprunté une partie de ce passage à Homère, dans son hymne aux Muses et à Apollon. Mais ce fragment très-court pourroit appartenir aussi bien à Hésiode qu'à Homère, et peut-être n'est-il ni de l'un ni de l'autre. Voyez, sur ces vers de la Théogonie, les notes de Wolf.

(3) Ces trois statuaires peuvent être placés vers la 66e olympiade (514 avant J. C.); les autres, vers la 120e (300 avant J. C.); Hésiode est du IXe siècle avant J. C. Voyez le *Jupiter Olympien* de M. Quatremère de Quincy, pag. 174, 191, 352.

(4) *Analecta* de Brunck, vol. II, pag. 15, XXXV.

en l'honneur des dieux et des héros, ou de la mémoire, qui retient et perpétue les hauts faits, caractérisoit la Muse chargée de les recueillir et de les méditer. Au-dessous de la Polymnie des peintures d'Herculanum, on lit *Polymnia-Mythous* (Polymnie préside aux fables). L'on pourroit, avec quelque raison, regarder cette Muse comme une des filles d'Uranus. Le rapport de son nom avec celui de l'antique Mnémê; son caractère recueilli, qui convient à Mélétê, appuient cette supposition; et l'on sait d'ailleurs que quelques auteurs donnent le nom de *Mnéia* à une des anciennes Muses, et que, selon la doctrine des Orphiques, Polymnie présidoit à la sphère de Saturne avec Bacchus Amphiétês. Plutarque croit que Polymnie fut aussi nommée *Polymathie*.

Dans ces temps reculés, où la mythologie étoit, pour ainsi dire, l'histoire de toutes les familles, l'on aimoit à rappeler, à chanter les faits des dieux et des héros, dont on se vantoit de descendre. Heureux les poëtes et les rapsodes qu'inspiroit Polymnie, et à qui elle accordoit le don d'une vaste mémoire; la Muse des souvenirs devoit être alors en grand honneur. Polymnie présidoit aussi à la pantomime, ou à l'expression silencieuse des affections de l'âme. Calme et plongée dans de douces méditations, enveloppée d'un manteau, emblème de l'obscurité qui voile les temps anciens, on la voit ordinairement représentée debout et appuyée sur un rocher, peut-être celui de l'antre *Corycium*, dédié aux Muses. C'est ainsi que nous l'offrent l'apothéose d'Homère, deux bas-reliefs du Musée royal, et la statue dont il est question ici. En songeant au penchant qu'avoit le génie des anciens à couvrir des idées ingénieuses du voile de l'allégorie, ne pourroit-on pas croire que le rocher sur lequel s'appuie Polymnie indique que ce n'est qu'après avoir gravi avec peine la route hérissée de difficultés qui conduit à la science qu'on peut arriver au repos? Si l'on a donné des palmes aux Muses, c'est parceque cet arbre superbe et toujours vert est d'un accès difficile, et qu'on ne cueille qu'avec effort ses fruits et ses palmes, douce récompense de la gloire.

Plus grande que la Polymnie du Musée Pio-Clémentin, celle du Musée royal ne lui cédoit peut-être pas en beauté lorsqu'elle étoit entière; la partie antique de cette statue montre ce que devoit être celle que le temps a détruite; la draperie en est d'une grande perfection; les plis, savamment ajustés, tombent avec grâce et sans roideur. Cette statue a été restaurée par Augustin Penna, sculpteur romain, d'une manière qui fait honneur à son talent; et ce qu'on doit à son ciseau soutient la comparaison avec la partie antique: la tête, d'une expression douce et agréable, demanderoit peut-être un peu plus de caractère et de sévérité dans les traits.

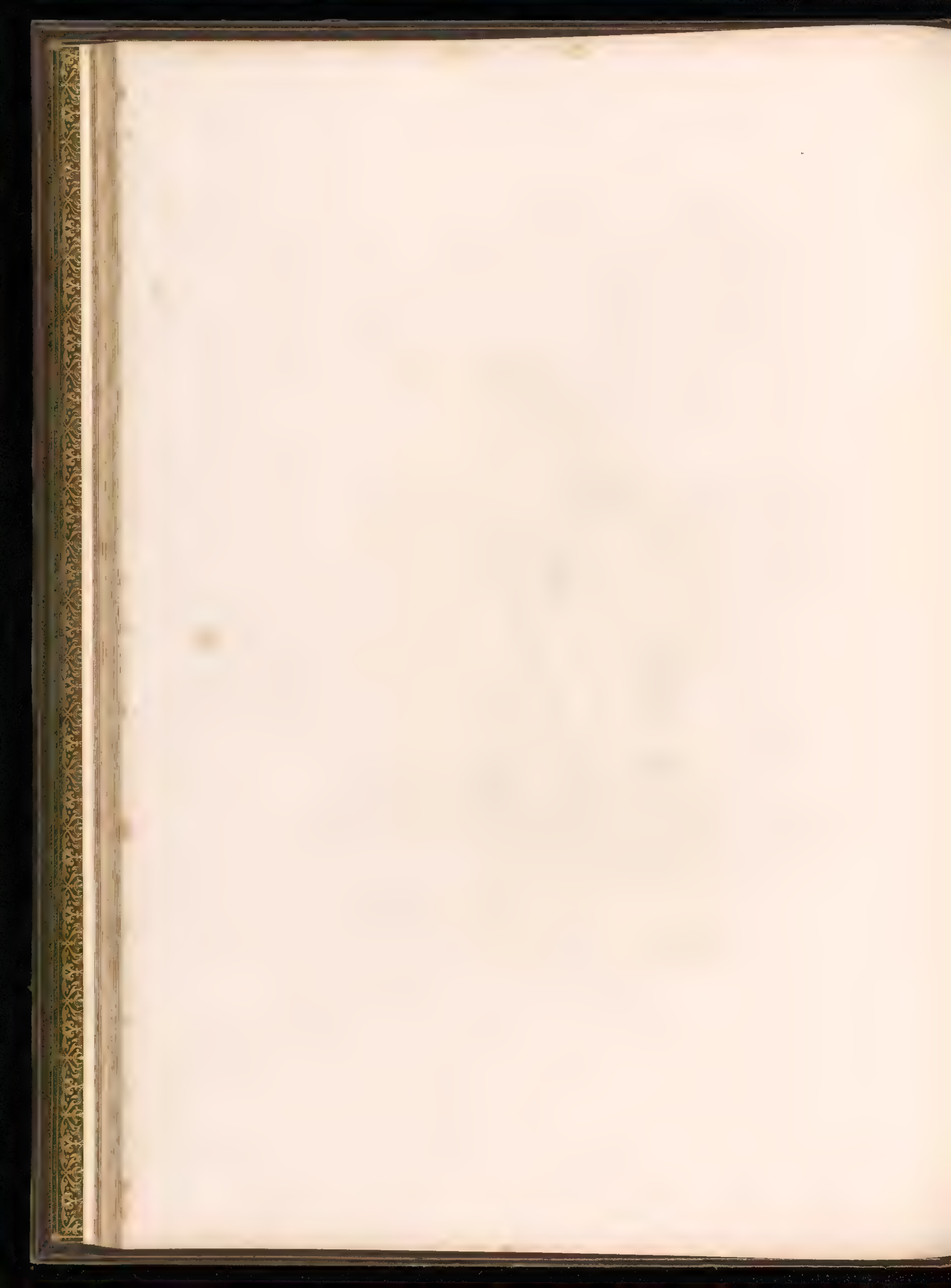


PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON,

PAR RAPHAEL.

Jeanne d'Aragon, sœur de Ferdinand-le-Catholique, et vice-reine de Sicile, étoit une des plus belles personnes de son temps. Le goût également connu de François Ier pour les beaux arts et pour les beaux visages fit sans doute penser au cardinal de Médicis que le portrait de la vice-reine peint par Raphaël ne pouvoit qu'être un présent agréable à ce prince; il le fit donc faire pour lui, et le lui envoya. La tête seule de ce portrait appartient à Raphaël, tout le reste est, dit-on, de Jules Romain. L'admirable beauté des mains donneroit à penser cependant qu'elles ont aussi reçu la touche du maître, bien que Mengs accuse Raphaël d'avoir en général peu réussi dans les mains, et particulièrement les mains de femmes, parce que, dit-il, les modèles antiques lui ont manqué, la plupart des statues se trouvant en effet mutilées dans cette partie, *et que la nature en offre bien peu de belles* (1). Raphaël aimoit à travailler d'après des modèles; il se plaint, dans une de ses lettres (2), de la *carestia di belle donne* (de la disette de belles dames); et ce n'est qu'à leur défaut qu'il se sert, dit-il, *di una certa, dia che mi viene in mente* (d'une certaine idée qui me vient dans l'esprit); mais peut-être les mains de Jeanne d'Aragon lui avoient-elles fourni ce beau modèle dont il avoit besoin, jusqu'à un certain point, pour arriver à toute la perfection dont il étoit susceptible : on seroit tenté de le penser d'après le soin avec lequel elles sont peintes. La tête est aussi d'une grande beauté, et porte bien le caractère des têtes de Raphaël, caractère qui n'est point démenti par la sécheresse de quelques contours. Du reste, Jules Romain fut, du vivant de son maître, l'image fidèle de sa manière, et l'heureux imitateur de son pinceau. Ce n'est qu'après la mort de Raphaël qu'il commença à se livrer à son penchant, qui le conduisoit, dit Lanzi (3), à travailler plutôt de pratique qu'*en prenant conseil de la nature et de la vérité*. Ainsi les tableaux qu'il a faits de concert avec son maître sont en quelque sorte l'ouvrage de Raphaël, comme Jules Romain l'étoit lui-même; et c'est sa méthode

(1) Tome I, page 147.
(2) Al Castiglione, *Litter. pitt.*, t. I, p. 74.
(3) Tome IV, page 12.





qu'il y faut reconnoître; elle est remarquable ici dans la disposition des étoffes, singulièrement ingrates pour la peinture et difficiles à manier avec goût; ces amas de velours rouge dont se composent le vêtement et particulièrement les manches de la vice-reine, offroient certainement la plus grande difficulté au peintre pour conserver dessous les formes du nu, et présenter un corps humain au lieu d'une masse d'étoffe et de plis. Aussi faut-il y admirer l'art réfléchi qu'il a porté dans la disposition des draperies, et qu'on trouve exposé dans les œuvres de Mengs avec autant d'esprit que de discernement. « Il avoit vu, dit Mengs, que les anciens faisoient sur « les parties larges du corps humain des plis également vastes, et n'inter- « rompoient jamais ces parties larges par des détails minutieux, ou bien, « lorsqu'ils y étoient forcés par la nature du vêtement, ils faisoient les « plis si petits et si peu saillans, qu'ils ne pouvoient être regardés comme « exprimant les contours d'une partie principale. C'est d'après cet exem- « ple qu'il fit ses draperies larges, c'est-à-dire sans ondulations superflues, « mettant les plis dans les jointures des membres, de manière à ce qu'ils « ne coupassent jamais la figure. Il régloit la forme des plis selon le nu « qui se trouvoit dessous..... Lorsque les draperies étoient libres, c'est-à- « dire lorsqu'il n'y avoit rien dessous, il se gardoit bien de leur donner « des formes aussi larges qu'à celles qui étoient soutenues par un mem- « bre; mais il avoit soin de les marquer de quelques creux et de vastes « brisures dans une forme tout-à-fait différente de celle du membre. » C'est ainsi que, dans cet immense sac de velours qui enveloppe le bras de la vice-reine, sous ces plis qui descendent de sa ceinture sur ses genoux, le peintre a su conserver le nu, de telle sorte que la ligne du dessin n'est jamais interrompue, et que l'œil ne reste pas un instant indécis sur la régularité des formes. Les manches de velours, fendues dans toute leur longueur et rattachées de distance en distance par des pierres précieuses, laissent apercevoir une chemise fine dont les plis nombreux sont fixés près de la main par un poignet richement brodé. Des bracelets ornent les bras de Jeanne; son chapeau, de velours rouge, est enrichi de diamans et de perles. Elle retient de la main droite une fourrure prête à tomber de dessus ses épaules. Près d'elle est un dais surmontant une espèce de trône. On aperçoit dans le fond, par-delà un balcon sur lequel est appuyée une femme de service, des jardins, et des serres en vitraux et garnies d'arbres.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1^{m} 191^{millim} = 3^{pieds} 8^{pouces}.
Largeur, 975 = 3





MARS ET VÉNUS,

PAR LUCAS GIORDANO DIT LUCA FA PRESTO.

On a dit que Naples étoit le pays de l'Italie qui possédoit le plus de peintres nés avec le génie de leur art (*pittori nati*) (1). On en pourra dire autant de tous les genres d'études ou d'arts auxquels se voudront appliquer les Napolitains; la facilité, la chaleur d'imagination, la paresse, naturelles à ce peuple, le rendent propre à beaucoup de choses, et ne lui permettent de s'appliquer qu'à très-peu. Les hommes de cette trempe ne se mettent guère en action que lorsque leur nature les pousse, les force pour ainsi dire à user de leurs facultés, et choisiront toujours la voie la plus prompte et la plus facile. Aussi le caractère de l'école napolitaine est-il de n'en avoir aucun qui lui soit propre, que la chaleur et la facilité; mais d'avoir saisi avec une justesse merveilleuse, à toutes les époques, la meilleure manière des diverses écoles qui ont illustré l'Italie; et sauf Salvator Rosa, le seul peut-être des peintres napolitains en qui l'on doive reconnoître une véritable originalité, ses meilleurs artistes furent de brillans reflets de la gloire de leur temps et de leurs contemporains.

Lucas Giordano, l'un des plus célèbres, du moins dans le XVIIe siècle (né en 1632, mort en 1705), posséda au plus haut degré tout ce qui a distingué l'école napolitaine. Rempli de vivacité, d'invention, de hardiesse, il possédoit un tel talent d'imitation, que les nombreux tableaux qu'il a composés dans le style des grands maîtres ont souvent trompé, dit Lanzi, *jusqu'à ses rivaux*, dont à la vérité le penchant assez naturel devoit être d'attribuer à d'autres qu'à lui ce qu'ils trouvoient de beau dans ses ouvrages. Raphaël Mengs (2) parle d'une *Sainte Famille* de l'Escurial, où Giordano a absolument saisi la manière de Raphaël, prenant de lui, il est vrai, le corps de l'enfant Jésus presque tout entier, affectant jusqu'à la couleur de vêtemens qu'il affectionne, comme le rouge clair pour la tunique de la Vierge, et le bleu foncé de son manteau; en sorte, dit Mengs « que quiconque ne connoît pas bien la beauté essentielle de ce « maître, peut se laisser tromper à l'imitation de Giordano ». Ces imitations se sont depuis achetées dans les ventes le double et le triple des tableaux ordinaires de Giordano.

Ce n'est pas qu'il ne possédât un talent capable de relever le prix des ouvrages qui lui étoient entièrement propres; mais l'éducation avoit augmenté en lui jusqu'à l'excès cette rapidité de pinceau qui lui étoit natu-

(1) Lanzi, tom. II, p. 300. (2) Tome II, p. 68.





relle, et qui l'a fait surnommer le foudre de la peinture (*il fulmine*), comme sa facilité à contrefaire l'en a fait nommer le *Protée*. Son père, Antonio Giordano, d'ailleurs très-mauvais peintre, avoit pressenti de bonne heure le talent de son fils : il songea à le perfectionner et à le mettre à profit; en conséquence Lucas fut conduit dans les meilleures écoles d'Italie, et s'arrêta particulièrement à Rome, où il fut mis sous la direction de Pierre de Cortone. Antonio ne pouvant trouver de ressources dans ses propres talens, n'en avoit d'autres pour se soutenir à Rome que les dessins de son fils, déjà fort recherchés; il ne s'occupoit qu'à l'obliger d'en multiplier le nombre. A l'heure des repas, si l'on en croit un écrivain (1), Lucas, sans quitter l'ouvrage, recevoit de son père, comme les petits des oiseaux, la nourriture qu'Antonio mettoit dans sa bouche, en répétant presque sans relâche, *Luca fa presto* (Lucas, fais vite). Si bien que le sobriquet lui en resta parmi les élèves, et sert encore dans quelques livres de désignation à Lucas à la place de son nom de famille. Sans doute il s'étoit bien trouvé des leçons de son père, car Giordano fut toute sa vie *Luca fa presto*, et tout céda pour lui au désir de faire beaucoup pour gagner beaucoup. Recevant indistinctement des commandes de partout, même de gens du peuple, et proportionnant le soin au prix qu'il devoit attendre, il a fait preuve cependant dans beaucoup de grands ouvrages d'un talent bien supérieur à celui qu'il daignoit employer d'ordinaire; il s'est le plus souvent attaché à la manière de Pierre de Cortone son maître, et à celle de Paul Véronèse. Son coloris, qui lui est particulier, n'est pas toujours vrai, mais souvent séduisant; il ne le permettoit pas à ses élèves. Du reste, assez négligent sur le dessin, que cependant il savoit bien, il leur donnoit pour premier précepte de plaire au public, et il plaisoit; il plaît encore par une certaine grâce, et, comme dit Lanzi, *un certo quasi inganno dell arte* (une sorte de tromperie de l'art). Dans le tableau de Mars et de Vénus, le corps de la déesse est d'une beauté remarquable par la grâce des formes et la *morbidezza* des chairs. Couchée nue sur un lit, par ses regards languissans elle semble appeler Mars, qui d'un air inquiet lui montre de loin Vulcain occupé à ses travaux. Près d'elle, un petit Amour dort appuyé sur une boule de fortune; un serpent lui sert d'attribut. Un autre, pourvu d'ailes de papillon, semble retenir foiblement un chien qui s'éloigne; tout semble indiquer que du côté de Vénus la prudence s'endort, que du côté de Mars la fidélité s'en va. Deux suivantes servent la déesse d'un air assez préoccupé. Ce tableau est joli.

PROPORTIONS.	Hauteur,	63 centim	6 mill	=	1 pieds	11 pouces	6 lig
	Largeur,	77	1	=	2	4	6

(1) Voyez Lanzi.



PAYSAGE,

PAR GASPARD DUGHET, DIT LE GASPRE.

« GASPARD DUGHET n'eût pas eu d'égal pour la peinture des paysages, « dit Passeri (1), s'il eût pu prendre sur lui de n'en pas faire un si grand « nombre. » La prodigieuse facilité qui lui permettoit, comme à Salvator Rose, de terminer en un seul jour un paysage avec les figures, a bien pu en effet le séduire quelquefois; mais cette facilité, qui tenoit à la richesse, n'ôtoit rien à l'exactitude; et Le Gaspre a été, si l'on peut le dire, un des peintres de paysages les plus véridiques, non seulement pour la couleur et l'effet général de ses tableaux, mais pour le détail de la composition. « Tout ce qu'exprime Gaspard est vrai », dit Lanzi. On ne reconnoît pas seulement dans ses tableaux l'heure du jour, la hauteur du soleil, et les teintes diverses qu'il donne à l'atmosphère, mais encore la direction du vent et le mouvement du zéphyr; et, quant à l'aspect des lieux, il avoit pris du Poussin, son beau-frère et son maître, cette scrupuleuse observation de la nature, par laquelle, dit Passeri (2), celui-ci se montra, « dans l'art du paysage, singulier et nouveau; entrant « le premier dans la route judicieuse de l'imitation, s'appliquant à rendre « les troncs d'arbres avec leurs écorces, les interruptions formées dans le « bois par les nœuds, et faisant reconnoître jusque dans le feuillage l'es- « pèce d'arbre qu'il vouloit représenter. » Mais les progrès d'un art qu'il avoit perfectionné ne furent pas l'unique héritage que le Poussin laissa à son beau-frère. Il avoit trouvé dans Gaspard un génie propre à recevoir les fécondes inspirations du sien; et le goût classique du peintre de l'Arcadie, l'heureuse influence du climat de l'Italie, où Gaspard avoit reçu le jour, semblent vivre et se reproduire à l'envi dans ses ouvrages pour contribuer à en faire un des talens les plus poétiques et les plus gracieux qui se soient jamais exercés dans le genre du paysage. « Il composoit, dit « Lanzi, ses tableaux comme le Tasse les jardins d'Armide, des effets les « plus rians (*delle amenità*) qu'il eût rencontrés épars çà et là en diffé- « rens lieux. » Il peint, on le voit, les lieux qu'il aimeroit à habiter, où

(1) *Vite de Pittori*, p. 354.

(2) *Idem*, p. 353.





L'EMPEREUR CAIUS CALIGULA,

STATUE (*).

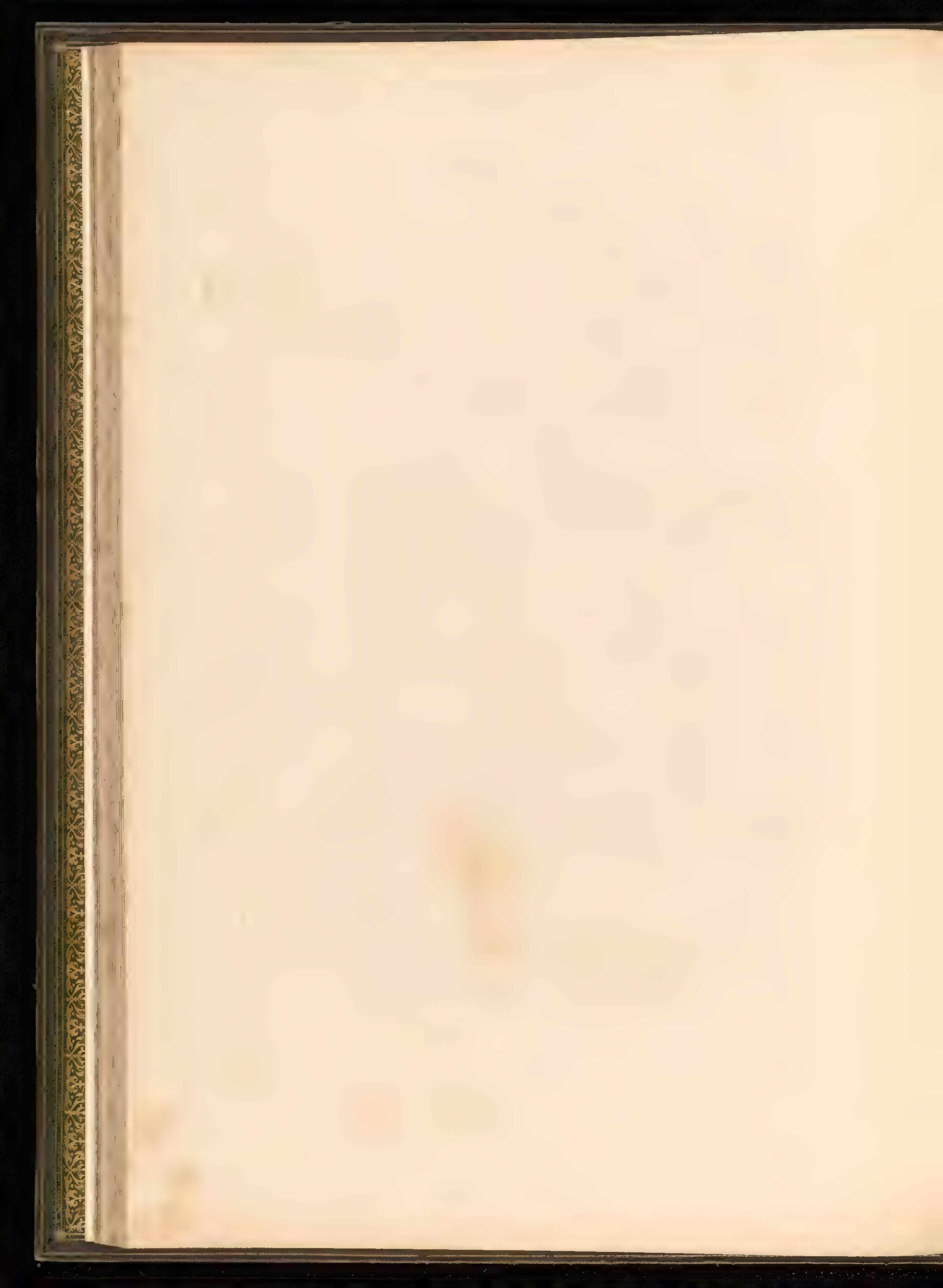
PETIT-FILS de Drusus, fils de Germanicus et d'Agrippine, qui tous les trois furent l'amour des Romains et l'honneur de leur siècle, le jeune Caïus fut porté sur le trône des Césars par les vœux de Rome et de l'armée; né dans les camps, élevé sous les yeux de la vertueuse Agrippine, ce prince, vêtu comme un simple légionnaire, étoit adoré des troupes, et sa seule présence avoit apaisé des mutineries. A son avènement au trône, plus de cent soixante mille victimes, immolées en moins de trois mois dans tout l'empire, témoignoient assez et la joie que causa la mort de Tibère et les espérances que faisoit naître son successeur. Tibère cependant, malgré la dissimulation et la soumission du jeune Caïus, avoit reconnu sa férocité naturelle. Le vieil empereur l'avoit bien jugé, car Caligula hâta sa mort, dans la crainte qu'il ne lui préférât pour successeur son petit-fils Tibère.

En montant sur le trône, Caligula parut s'appliquer à réaliser l'espoir qu'avoient conçu de lui ceux qui s'en rapportoient aux apparences. Les honneurs rendus par ses ordres aux restes de Germanicus et d'Agrippine, son éloignement pour les délateurs, la diminution des impôts, une administration sage, sa confiance dans le sénat, la magnificence de ses fêtes, ses largesses, la mémoire de Germanicus, tout, jusqu'à des présages heureux, parloit en faveur du nouvel empereur, et l'on donna le nom de *Palilies* au jour de son avènement, comme à la fête où l'on célébroit la fondation de Rome. D'accord avec les Romains, les princes de toutes les nations recherchoient l'alliance et l'amitié de Caligula. Mais cette aurore de bonheur n'eut qu'une courte durée; au bout de huit mois de règne, une maladie mit en danger les jours de Caligula; Rome remercia le ciel de l'avoir sauvé: elle ignoroit encore pour quel monstre elle lui adressoit des vœux. Soit que cette maladie eût changé le caractère de Caligula,

(*) Cette statue de marbre pentélique, haute de 6 pieds (1 metre 950 millimètres), sans compter la plinthe, provient des fouilles de Gabies. Elle faisoit partie de la collection Borghèse. (Voyez *Mon. Gab.*, n° 38.) C'est une statue impériale à laquelle on a adapté une tête de Caligula antique, et la seule que possède le Musée Royal. Elle est un peu petite pour la proportion du corps; mais elle n'en est que plus d'accord avec le portrait que Suétone (50, 54) nous a laissé de Caligula. Il étoit grand et fort gros; il avoit la tête petite, les jambes grêles, les yeux et les tempes très-creux, peu de cheveux; sa figure étoit terrible, et il se plaisoit à consulter son miroir pour se donner un air féroce. La cuirasse, ornée de griffons, est d'un très-beau travail; sa chaussure n'est pas tout-à-fait celle que l'on nommoit *caligæ*, qu'il portoit dans sa jeunesse pour plaire aux soldats, qui l'avoient surnommé Caligula. Le bras droit est moderne, et une partie de la main gauche est restaurée.

soit qu'il développât celui qu'il cachoit, ce ne fut plus le même homme, et sa vie n'offre plus dans Suétone, Dion Cassius, Josèphe et Philon, qu'un tissu d'horreurs, dont l'esprit et le cœur ont peine à supporter les détails; le meurtre, l'inceste, la cruauté la plus raffinée, étoient ses jeux favoris: la mort ne lui suffisoit pas; il vouloit qu'on se sentît mourir. « Que le peuple romain n'a-t-il qu'une tête, s'écrioit-il un jour, pour « que je pusse la faire tomber d'un coup! » et il desiroit que son règne fût illustré par quelque grande calamité publique. A la soif du sang se joignirent toutes les profusions et toutes les folies imaginables; se parant des attributs de différentes divinités des deux sexes, il vouloit être la seule que l'on adorât; il se consacra un temple, une statue d'or, des prêtres; il se fit même son grand-prêtre, et s'associa son cheval *incitatus,* qu'il voulut nommer consul : on lui sacrifioit les oiseaux les plus rares. Furieux de n'avoir pas pu faire transporter à Rome le Jupiter Olympien de Phidias, il menaça les dieux et Jupiter même de les renvoyer tous en Grèce. Caligula ordonna qu'on plaçât sa statue dans le temple de Jérusalem; les Juifs s'y opposèrent, et furent persécutés.

On ne peut pas s'attendre à voir les arts protégés par un insensé qui, ne se contentant pas de dépouiller les temples de la Grèce de leurs chefs-d'œuvre, faisoit abattre les têtes des statues pour les remplacer par la sienne : cependant il acheva le temple d'Auguste et le théâtre de Pompée, et entreprit l'aquéduc de Tivoli. Caligula fit aussi rétablir les murs de Syracuse; il avoit le projet de rebâtir le palais de Polycrate à Samos, le temple d'Apollon Didyme à Milet; il vouloit fonder une ville sur le haut des Alpes, et percer l'isthme de Corinthe. Une de ses plus grandes folies fut le pont de vaisseaux qu'il fit jeter de Pouzzoles à Baies, dans une distance de près d'une lieue : il étoit pavé, orné de maisons et de boutiques. Armé de la cuirasse d'Alexandre-le-Grand, il passa sur ce pont en triomphateur, et le dernier jour des fêtes il fit jeter à la mer une partie de la foule qui se pressoit sur le pont. Enfin, en moins de quatre ans de règne, Caligula épuisa tous les genres de folies et de cruauté. Lorsque Cassius Cheræa eut délivré la terre de ce monstre, le sénat ordonna qu'on détruisît ses statues, et qu'on fondît les monnoies qui portoient son effigie; c'est sans doute ce qui rend si rares les statues et les bustes de cet empereur. Le sénat voulut abolir sa mémoire; il eût été à désirer pour l'honneur de ce corps qu'on eût pu oublier que, bassement soumis à Caligula, il lui avoit consacré un temple et voté un bouclier d'or où il étoit représenté, et que tous les ordres de l'état devoient, tous les ans, porter en pompe solennelle.





UNE SAINTE FAMILLE,

PAR JULES ROMAIN.

QUELLE QUE soit la variété des formes extérieures que présente la nature, la peinture les auroit promptement épuisées; mais elle pénètre dans l'intérieur de la pensée, et pour elle s'ouvre l'infini. Bornée dans la représentation des scènes qui ne comportent qu'un sentiment simple, évident, toujours le même, elle retrouve sa puissance créatrice, lorsqu'il s'agit de développer ces mystères de l'âme qu'elle-même ne découvre jamais à la fois tout entiers, et dont le génie qui semble nous y faire pénétrer le plus avant ne peut encore que nous ouvrir l'entrée.

Par-delà tous ces cieux le dieu des cieux réside.

Bien loin au-delà des efforts de l'art est la source divine de sa grandeur et de ses miracles; sa force consiste à s'en approcher, et sa richesse, dans les voies qui lui sont ouvertes pour le tenter.

Mais ces voies ne se présentent qu'à une certaine profondeur; et la simple inspection des mouvemens que produit dans l'âme de l'homme une situation peu compliquée ne fournit guère à l'art que des effets promptement saisis, mais peu pénétrans, peu capables d'émouvoir fortement notre âme, et de la forcer ainsi à cet exercice dont elle a besoin pour produire d'elle-même les pensées qui doivent l'agiter en présence d'un bel ouvrage. Ainsi l'expression de la crainte, du desir, d'une souffrance physique, peut nous frapper de vérité, mais sans nous arrêter long-temps à un spectacle qui ne nous présente rien au-delà de ce qu'a pu recueillir le premier coup d'œil. Les tableaux de batailles, ou autres de ce genre, n'ont jamais élevé un peintre aux premiers rangs; et Raphaël s'y seroit placé seulement par ses Saintes Familles. Ses têtes de Vierge sont devenues le modèle universel, l'original pour ainsi dire sur lequel on a tiré les portraits de la mère du Christ, tous conçus dans le même esprit, et cependant tous différens, tous appartenant à des génies divers. Le génie de Raphaël leur avoit révélé l'existence d'un secret que chacun a ensuite deviné à sa manière; et la belle Vierge de Louis Car-

rache tient à la famille de celles de Raphaël, comme l'enfant à la famille de son père, avec son caractère individuel et particulier.

Raphaël n'avoit enseigné à ses élèves qu'une vue plus juste et plus étendue de la nature, une plus profonde connoissance de la vérité. Aussi a-t-on remarqué qu'aucun d'eux n'avoit pris la manière du maître, mais que tous avoient reçu de lui l'art de s'en former une. Jules Romain est le seul dans les ouvrages duquel on lise pour ainsi dire écrit le nom de Raphaël, le seul qui ait conservé la trace visible des leçons et des inspirations de l'école; effet assez naturel de l'intimité qu'avoit établie entre le maître et le disciple la douceur de leurs mœurs et la généreuse élévation de leur caractère. Presque toujours choisi pour coopérer aux ouvrages du maître qui le chérissoit, Jules devoit porter sa principale attention à chercher les moyens de se conserver en harmonie parfaite avec la composition qu'il étoit destiné à compléter; et il y a réussi au point que Jules Romain ne dépare point les ouvrages de Raphaël, quoiqu'on l'y reconnoisse presque toujours.

Cette conformité qu'il étoit parvenu à atteindre, et qui se fait sentir même dans plusieurs de ses propres ouvrages, devient d'autant plus remarquable par la différence naturelle qui existoit entre le génie des deux artistes. Moins également, moins profondément pénétré que son maître des beautés qu'il savoit concevoir, Jules se lançoit dans les difficultés et les hardiesses de l'entreprise avec une ardeur que refroidissoit ensuite l'exécution; porté par son penchant au fier et au terrible, il le traçoit avec des traits vigoureux qui ne laissoient pour achever presque plus rien à faire; mais les formes gracieuses lui demandoient une inspiration trop calme et trop soutenue. Le noir de ses ombres indique plus d'un lieu où le travail a suppléé à un sentiment trop promptement épuisé: mais ce sentiment étoit toujours vrai, toujours élevé; il suffiroit pour le prouver de la Sainte Famille dont nous donnons ici la description. La figure, la pose, l'expression de la Vierge, respirent une simplicité pleine de grâce à la fois et de dignité. Debout, elle tient un livre dans lequel elle semble montrer à lire à son fils. Assis devant elle sur un appui couvert de coussins, l'enfant, les deux mains sur le livre, paroît indiquer le mot qu'il prononce en levant les yeux sur sa mère avec une expression charmante de douceur et d'attention. L'expression de la figure de S. Joseph est celle qui convient au vénérable protecteur de la famille dont l'a chargé la Providence.





LE CONCERT,

PAR VALENTIN.

Avec le XVII[e] siècle commença l'élan de l'école française. Rome appeloit nos artistes; et Valentin, né en 1600, à Coulommiers, conduit de bonne heure à Rome par sa vocation, y passa et y termina, en 1632, sa trop courte vie. L'Italie, où il est encore désigné sous le nom de *Monsieur Valentino,* le compte presque parmi ses peintres, et le met au premier rang des imitateurs du Caravage. Cette imitation, alors dans toute sa fureur, avoit entièrement envahi la jeunesse de l'école romaine; et l'admiration pour le talent du maître avoit tellement passé jusqu'au maître lui-même, que plusieurs de ses élèves affectoient non seulement sa manière dans leurs ouvrages, mais encore ses manières dans l'habitude de la vie, quelque peu séduisantes qu'elles pussent paroître; à ce point que, comme il avoit coutume de mener avec lui un chien noir nommé *Barbone,* auquel il avoit appris à faire différens tours, *Carlo Saracino,* un de ses plus zélés disciples, avoit eu soin de se procurer aussi un chien noir qu'il avoit de même appelé *Barbone,* et de même instruit à faire des tours, dont il avoit soin de même de divertir les sociétés où il se trouvoit.

Jamais un grand mouvement ne se produit dans les esprits sans avoir pour base une idée vraie et importante; ainsi l'étude de la nature prise pour condition indispensable de l'art de peindre, la vérité ramenée dans une école subjuguée par la manière, offroient sans doute un évènement digne de la révolution qu'il a produite; mais, embrassée avec trop de passion par la multitude, commencée même avec trop peu de réflexion par celui qui en étoit l'auteur, cette révolution s'écarta dès le commencement de son principe légitime, et la vérité a plus d'une fois échappé au Caravage, et bien plus souvent encore à ses disciples, parce qu'ils ont cru trop facilement la trouver partout. On raconte qu'invité à étudier les statues des grands maîtres de l'antiquité, il montra pour toute réponse une foule rassemblée à peu de distance, donnant ainsi à entendre que la nature l'avoit suffisamment pourvu de maîtres et de modèles (1). Mais ce

(1) Bellori, *Vita di Michel Angelo Merigi di Caravaggio,* p. 202.

n'est pas dans la foule que se trouvent des apôtres, des martyrs, des Christ; ce n'est pas au milieu de la multitude qu'on pourra rencontrer au hasard des personnages animés par des sentimens forts et élevés, par des passions nobles et ardentes, et des traits propres à les exprimer. Ou tous les signes extérieurs sont mensongers, et la peinture, destinée à nous faire connoître au moyen de ces signes extérieurs les sentiments et les pensées, n'est qu'un art vain, sans fondement et sans réalité; où certaines formes sont plus spécialement données comme indices de certains mouvemens de l'âme, certains traits doivent être regardés comme plus capables de les rendre. Il est donc évident que l'idée du caractère et des sentiments du personnage doit précéder et diriger le choix des traits qu'on veut lui prêter, et que toutes sortes de figures ne sont pas propres à être animées de toutes sortes de sentimens. Incapable de travailler autrement qu'en présence du modèle, n'ayant point eu d'autres études, le Caravage fut toujours probablement beaucoup trop conduit par celui qu'il avoit sous les yeux; et l'expression forte et vivante qu'il a donnée à ses personnages, cette vérité absolue qui fait voir en eux des êtres réellement animés, ne suffit pas toujours pour déguiser le défaut de vérité relative. Ce sont des hommes sans nul doute, mais non pas toujours ceux qu'il a voulu représenter.

Les disciples du Caravage, quelques-uns du moins, ont, comme de raison, outré ce défaut de leur maître. Ils ont poussé si loin la négligence du choix, qu'on diroit quelquefois qu'ils se sont fait un principe de ne pas choisir. C'est le seul défaut sérieux qu'on puisse reprocher à Valentin, remarquable d'ailleurs par la beauté de sa couleur, la vérité de ses expressions, la sage disposition de ses figures. *Le Concert* offre sept figures groupées sans encombrement dans un espace assez étroit. Autour d'une pierre sculptée, sur laquelle on voit les restes d'un modeste repas, trois jeunes gens, un enfant, et une jeune fille, chantent en s'accompagnant de divers instrumens. Dans le fond, une petite servante boit à même une bouteille; sur le devant, un militaire couvert d'une armure décorée d'une écharpe blanche verse du vin d'un vase dans un autre. Les traits des figures ne contrastent point ici avec le sujet, qui n'exigeoit pas un style relevé; il y en a d'agréables, et même celle du militaire a de la noblesse. Cette même figure, vêtue de même, se retrouve dans d'autres tableaux de Valentin.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 m.	68 centim.	= 5 pieds	1 pouces.
	Largeur,	2	6	= 6	2





PAYSAGE,

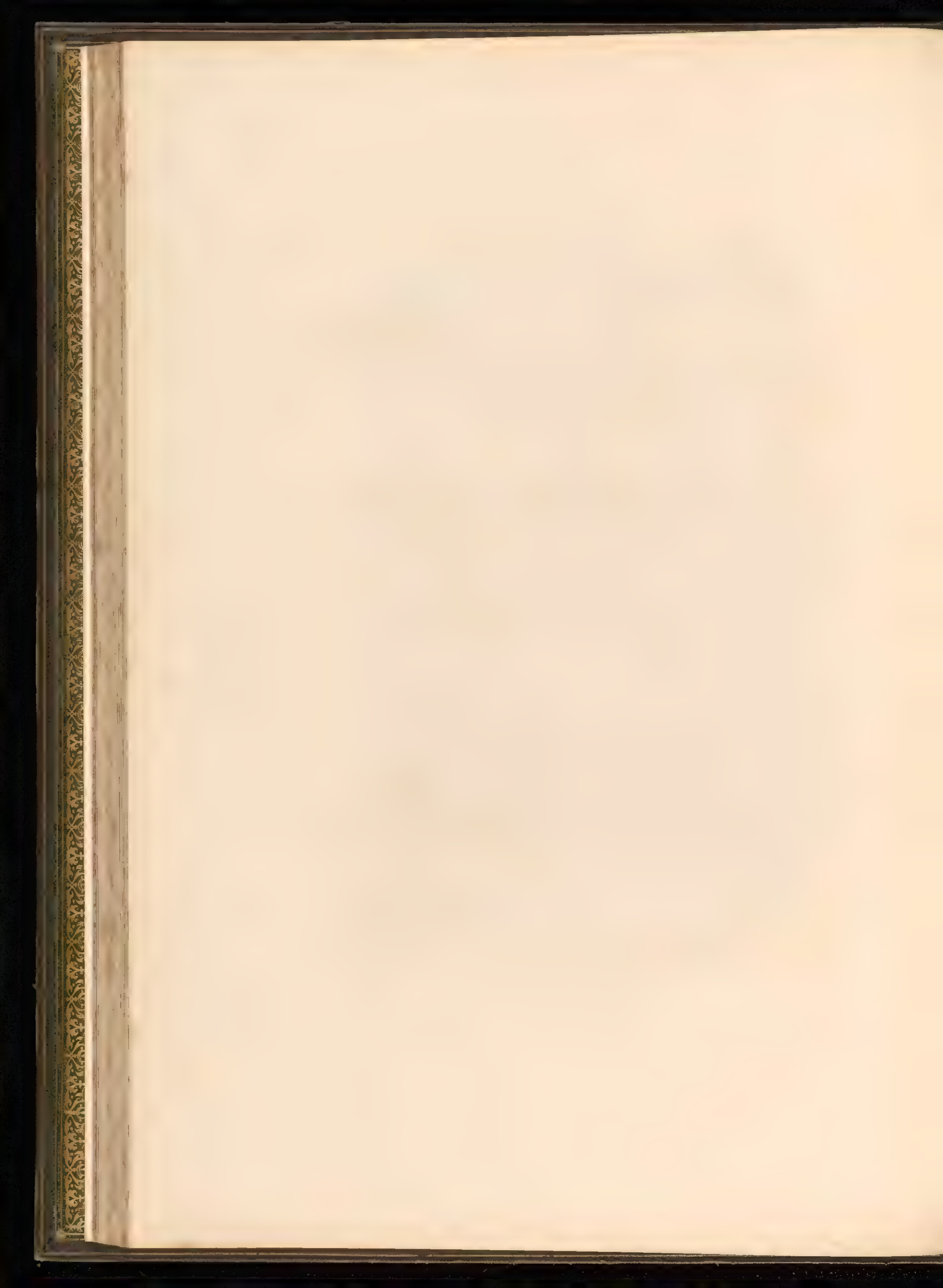
PAR SALVATOR ROSA.

Salvator Rosa a possédé un de ces génies heureux et faciles, ouverts à toutes sortes d'inspirations, et tel qu'il le falloit pour répondre aux divers appels d'un caractère actif, entreprenant, amoureux de la gloire et même du bruit; mais assez sage toutefois pour ne le vouloir qu'à de certaines conditions, et pour demander sa célébrité plus encore à la singularité de ses talens qu'à celle de sa vie. Salvator Rosa a voulu être peintre; il a voulu être poëte; il a voulu acquérir de l'aisance et de la considération; il a voulu vivre avec les grands seigneurs, et se faire remarquer par la noblesse de sa dépense; il a voulu composer et jouer des comédies; il a voulu obtenir la vogue, et se faire une suite considérable de prôneurs et de partisans; et tout ce qu'il a tenté lui a réussi jusqu'à un certain point, ou du moins ce qu'il a cru devoir abandonner n'a laissé après soi ni tache honteuse, ni suite funeste, parce qu'un caractère naturellement élevé, bien qu'un peu glorieux, un jugement naturellement sain, bien que troublé quelquefois par la vanité, l'ont toujours retiré à temps des entreprises mal conçues, et surtout parce qu'un talent supérieur a toujours tiré ce grand artiste de la foule des chercheurs de crédit; en sorte que ces ardeurs d'esprit qui d'un homme ordinaire eussent fait un aventurier, ont procuré ou laissé obtenir à Salvator Rosa pendant sa vie une existence brillante et honorable, après sa mort une longue renommée.

C'est comme peintre qu'il subsiste aujourd'hui; et dans cet art, où il fut éminent, Salvator a dû, comme dans tous les autres, beaucoup au naturel, très-peu à la science. Élevé, quoique sans fortune, d'une manière assez libérale, mais purement littéraire, il n'avoit aucune donnée de son art, lorsque sa sœur aînée ayant épousé un peintre, Ciccio Fracanzano, napolitain ainsi que Salvator, celui-ci éprouva le désir de devenir peintre aussi; et, selon l'usage des peintres de son pays, suivant sa disposition naturelle, qui le portoit d'abord à l'effet, au lieu de crayons il prit des pinceaux, copiant d'abord les ouvrages de son beau-frère, et bientôt peignant d'après nature les divers objets que lui présentoient les environs

de Naples. Encouragé par la rapidité de ses progrès, par les éloges de son beau-frère, et surtout par le sentiment de ses forces, il s'adonna totalement à la peinture; et, profitant de circonstances favorables, commença à se rendre assez difficile sur le prix de ses ouvrages, méthode qu'il a soutenue depuis, et qui lui a toujours réussi.

Ce fut en 1635 qu'il se rendit à Rome, étant alors âgé de vingt ans; et c'est de ce moment qu'à travers l'activité un peu inquiète de sa vie Salvator n'a cessé de croître en fortune, en réputation, comme aussi en talent. Si ce n'est qu'ambitieux d'égaler les premiers maîtres de l'art, et trop disposé à se flatter d'y parvenir, il dédaigna trop souvent pour les grands tableaux d'histoire, auxquels il étoit moins propre, ces compositions d'une dimension plus médiocre et d'un genre moins relevé, mais qu'il a rendues admirables par le feu, l'originalité, la vérité de sa composition, l'étonnante facilité de son pinceau, qui étoit telle qu'il pouvoit en un seul jour faire en entier un paysage orné de figures. Aussi plusieurs de ses ouvrages semblent-ils avoir été jetés pour ainsi dire de verve et d'un seul coup. Dans les figures historiques de proportions naturelles on lui a reproché un défaut de style et quelques incorrections. Mais ces défauts, peu remarquables dans les figures de dimensions inférieures, disparoissent entièrement dans les figures très-petites, qui deviennent véritablement étonnantes par le caractère et le mouvement qu'il a su leur donner. Il n'y en a pas un grand nombre dans le paysage que nous décrivons ici. Quelques guerriers achètent du poisson à des bateliers, sur le bord d'une rivière où ils sont venus se reposer; mais on voit qu'ils ne s'y reposent pas pour long-temps; on devine même à leurs gestes que, non loin du lieu de la scène, quelque chose de plus actif les attend. Un grand arbre les abrite. Sur l'autre bord de cette rivière, couverte de petits bâtimens, s'élève, dans un lointain assez rapproché, une montagne d'où paroît s'être détachée une masse de rochers dont le pied baigne dans la rivière, et qui semble encore menacer d'une nouvelle chute, bien que la végétation qui s'y entrelace annonce qu'elle est depuis long-temps dans la même situation. Rien n'est plus ouvert, plus riant que ce paysage, singulier surtout par la fraîcheur des teintes, la transparence des eaux et des airs, mérite si peu ordinaire à Salvator Rosa, qui, dit Lanzi, *introduisoit rarement, même dans les airs, un peu de couleur vive.*





ADORANTE,

STATUE (*).

On sait qu'il étoit assez ordinaire chez les anciens, surtout chez les Romains, de disposer les statues de façon à pouvoir y adapter les têtes qui convenoient à ceux qui en faisoient l'acquisition. Cet usage a dû causer plus d'une erreur; l'amitié, la reconnoissance, faisoient un dieu de la statue d'un parent, d'un ami, d'un bienfaiteur; et souvent aussi les dieux, mutilés, dépouillés de leurs honneurs, n'auront plus été regardés que comme de simples mortels. La belle statue dont nous nous occupons a été exposée à ces vicissitudes; en la restaurant, on en a fait une Euterpe: mais il paroît que l'on ne doit y voir qu'une femme qui sacrifie aux dieux et leur adresse des prières. Lorsque les Romains adoroient les dieux, ils se couvroient la tête, excepté dans les sacrifices à Saturne; et après avoir approché de la bouche la main droite, ce que signifie le mot *adorare,* ils tendoient les bras vers le ciel dans les invocations aux divinités célestes, et vers la terre en priant les dieux infernaux; ils tournoient ensuite une ou plusieurs fois sur eux-mêmes (1), comme le font encore aujourd'hui les derviches. Le nom d'*Adorantes,* que M. Visconti donne aux statues de ce genre leur convient parfaitement (2).

La sculpture et la peinture ne pouvant saisir qu'un moment dans une action, il ne seroit peut-être pas trop hasardé de voir une indication de cette espèce de pirouette dans le renflement du manteau de l'Adorante en porphyre du Musée Royal (3).

On sait par Pline (4) que plusieurs artistes distingués avoient représenté des prêtresses ou sacrifiant aux dieux, ou les adorant. La ressemblance qui existe entre plusieurs Adorantes que nous possédons autorise à croire qu'elles sont des copies ou des imitations de quelque original célèbre. L'Adorante en bronze du Musée de Naples (5) est à peu près de

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Pallas, n° 230, faisoit partie de la collection Borghèse. (Stanza, I^{e}, n° 8.) Elle est de marbre grec, et a 6 pieds 6 pouces (2 mètres 112 millim.) de hauteur. La tête, antique, est rapportée et a eu besoin de restaurations; le col, les mains, les pieds, et quelques parties des draperies, sont modernes.

(1) Voyez Virgile, *Æn.*, IV, 405, et dans plusieurs autres endroits; Horace, ode XXIII du liv. III; et *Bronzi di Ercolano*, liv. II, pag. 219, note 3; 293, note 3.

(2) Voyez *Mus. Pio Clem.*, vol. 2, pl. 47.

(3) Salle de la Melpomène, n° 265. Cette magnifique statue est un peu plus grande que celle en marbre.

(4) Liv. XXXIV, c. XIX, 13, 16, 26, 33, 34, édition de Deux Ponts.

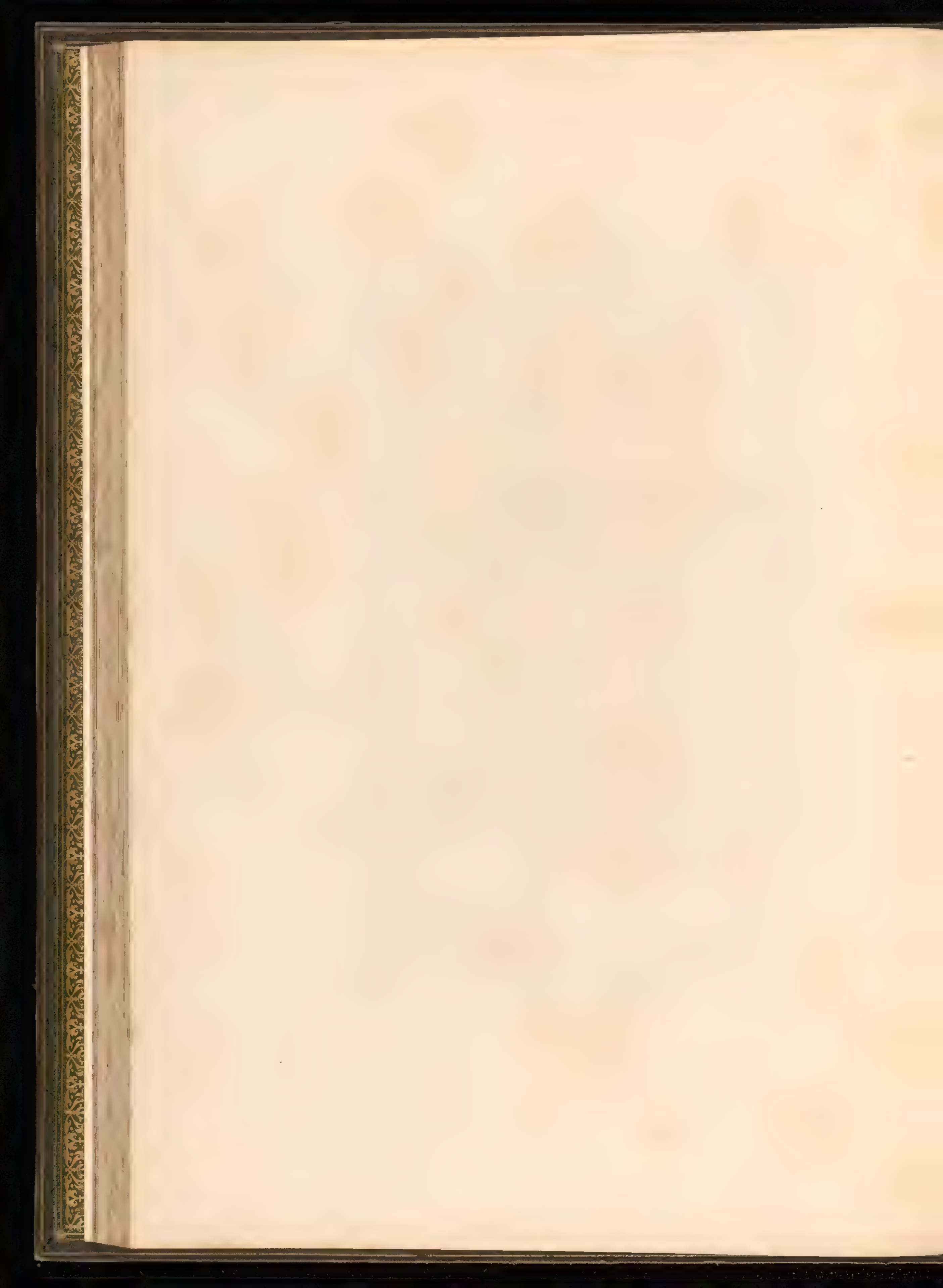
(5) *Bronzi di Ercolano*, vol. II, p. 329. Parmi les statues de bronze trouvées à Herculanum, on en voit plusieurs qui peuvent représenter des *adorans.* Celle

la même grandeur que celle en marbre du Musée Royal, et elle n'offre dans son ensemble et dans les draperies que de très-légères différences. Quoique l'Adorante en marbre du Musée Royal soit d'un fort bon travail, que la pose en soit noble et élégante, et que les draperies bien disposées laissent voir la beauté des formes, on peut trouver que la masse de plis qui est au-dessous de la poitrine est lourde et coupe le corps d'une manière peu agréable. Certaines parties des draperies de l'Adorante en porphyre sont peut-être mieux traitées et fouillées plus profondément; on diroit que le statuaire a voulu braver la difficulté, et que le porphyre, pierre considérablement plus dure que le marbre, a cédé sous l'instrument avec autant de souplesse que l'argile sous les doigts du modeleur. Cette statue est du genre de celles qui, faites de plusieurs espèces de pierres réunies, ont été nommées *Polylithes*. La tête et les extrémités étoient ordinairement en bronze, en marbre blanc ou noir, qui, par leur couleur, d'un ton pur et d'une même teinte, sont plus propres à rendre le nu que le porphyre, le granit, ou les marbres brêchés, dont les taches et les nuances produisent un mauvais effet dans les chairs, tandis qu'ils s'adaptent mieux aux draperies, et reportent à ces anciennes statues que, selon les circonstances, on revêtoit de robes de différentes étoffes (1). Les statues de porphyre ne furent connues à Rome que sous le règne de Claude; et Pline assure que, malgré leur nouveauté, elles n'eurent pas grand succès. Jusqu'à M. Visconti, cette Adorante avoit été prise ou pour une Junon, ou pour Didon (2). La tête, antique, mais rapportée, est probablement celle de quelque impératrice; l'auteur du Musée Pio Clémentin croit reconnoître Livie dans l'Adorante du Vatican. La belle couleur rouge du porphyre, en rappelant celle de la pourpre, convenoit assez, suivant l'idée ingénieuse du savant antiquaire, pour exprimer la pourpre impériale; et ne pourroit-on pas aussi présumer qu'en se faisant représenter dans l'attitude du respect, les impératrices et les princes romains espéroient détourner la colère du ciel, et expier la vanité impie qu'ils avoient de se faire élever des temples, des statues, et de vouloir partager avec les dieux l'encens et les adorations de leurs sujets?

de la page 291 semble sur le point de se couvrir la tête avec sa *palla* ou son manteau. On pourroit croire que l'on a voulu indiquer que la figure page 199 tourne sur elle-même; et la draperie qui, après avoir passé sur l'épaule gauche, lui sert de ceinture, est peut-être l'*orarium*, qui faisoit partie du costume des personnes qui offroient des sacrifices, et leur servoit à s'essuyer la bouche et les mains. La statue de la page 221 a dans sa pose beaucoup de rapport avec la jolie statue de jeune homme adorant du Musée de Berlin. Les statues pages 311, 317, 321, que les académiciens d'Herculanum croient pouvoir représenter Drusus, Antonia, et une femme de la famille Servilia, les offrent peut-être sous le caractère d'*adorans*.

(1) Voyez le *Jupiter Olympien* de M. Quatremère de Quincy, page 40, et dans d'autres endroits.

(2) Voyez *Villa Borghese*, vol. I, st. 1, n° 8, p. 21; vol. II, st. 8, n° 6, p. 79.





JÉSUS-CHRIST

DÉPOSÉ DE LA CROIX,

PAR ANDRÉ SGUAZZELLA.

ANDRÉ SGUAZZELLA étoit élève d'André del Sarto. Il le suivit en France, sous le règne de François Ier, et ne retourna plus en Italie. Aucun détail sur sa vie ne nous a été transmis par l'histoire. Nous savons seulement que son pinceau ne demeura point oisif, et que Le Cellini, à son voyage en France, travailla assez long-temps dans son atelier. La difficulté de se procurer des tableaux de la main du maître engagea plusieurs amis des arts à s'adresser à l'élève; et Sguazzella fut ainsi souvent appelé, soit à concourir aux ouvrages d'André del Sarto, soit même à le suppléer. A la demande du malheureux Semblançay, il peignit plusieurs tableaux pour le château de ce nom, près de Troies. On y voyoit entre autres une *Manne dans le Désert* et un *Frappement du Rocher,* qui, plus tard, furent transportés dans la maison professe des jésuites, rue Saint-Antoine. Sa manière avoit assez de rapports avec celle de son maître pour que les ouvrages de l'un aient été plus d'une fois attribués à l'autre. Cette incertitude tient encore les connoisseurs en suspens pour le tableau qui nous occupe. Ceux qui ont prétendu reconnoître Florence dans la ville située au fond sur la droite s'en sont prévalus pour l'attribuer à Sguazzella, dont Florence étoit la patrie. Mais ce motif est de peu de valeur; car André del Sarto, né au bourg de San Sepolcro, éloigné de Florence seulement de trois milles, vécut habituellement dans cette ville, et auroit pu, tout aussi bien que Sguazzella, avoir la fantaisie de la placer dans le coin d'un tableau. Un autre connoisseur fort distingué a cru retrouver dans cette composition quelques traces du pinceau d'Otto Venius, maître de Rubens. Mais cette conjecture, qui ne s'appuie sur aucune tradition historique, nous paroît peu probable. Le caractère des têtes, le genre des expressions, la disposition et l'attitude des figures, dénotent clairement, à notre avis, l'école d'André del Sarto. Il est plus difficile de décider entre le maître et l'élève. Cependant l'exécution un peu sèche, et la

pose un peu arrangée, quoique très-gracieuse, des figures, nous portent à penser que Sguazzella est le véritable auteur de ce tableau, admirable d'ailleurs par la bonne entente de la composition, la sensibilité des expressions, la noblesse du style, et la convenance du rôle assigné dans cette douloureuse scène à chacun des personnages. Tous sont agenouillés, à l'exception d'un apôtre qui soutient la sainte Vierge à peu près évanouie; et dans toutes ces poses uniformes le peintre a su introduire une variété pleine de grace et d'effet. La Madeleine s'est précipitée, la face contre terre, aux pieds de son divin maître, qu'elle couvre de ses longs cheveux et baigne de ses pleurs. S. Jean la regarde avec cette émotion recueillie que cause la vue d'une douleur qu'on partage. Dans les têtes de l'apôtre et de la sainte femme, qui soutiennent la Vierge, la pitié qu'inspire le spectacle de l'abattement désespéré d'une mère s'unit merveilleusement à leurs propres regrets. Le corps du Christ étendu se développe tout entier, non sans quelque apprêt, mais avec une beauté peu commune; et les trois têtes de femmes sont des modèles de grâce dans l'expression de la douleur. Les draperies sont larges et bien distribuées, surtout celles qui enveloppent la Vierge.

Ce tableau, peint sur bois, appartenoit, avant la révolution, à l'église de Notre-Dame de Villeneuve-sur-Yonne, qui l'avoit acquis de la famille More-le-Menu, à laquelle il étoit arrivé dans l'héritage de M. Belostier, colonel du régiment de Picardie. Le gouvernement l'acheta pour le Musée, en donnant en échange une *Adoration des Bergers,* de M. Ménageot.

Il a été gravé par Æneas Vicus, avec quelques changemens, sous le nom de Raphaël.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1^{m} 57^{centim} = 4^{pieds} 9^{pouces}.
Largeur, 2 00 = 6 1



PORTRAIT DE NICOLAS KRATZER,

ASTRONOME,

PAR HOLBEIN.

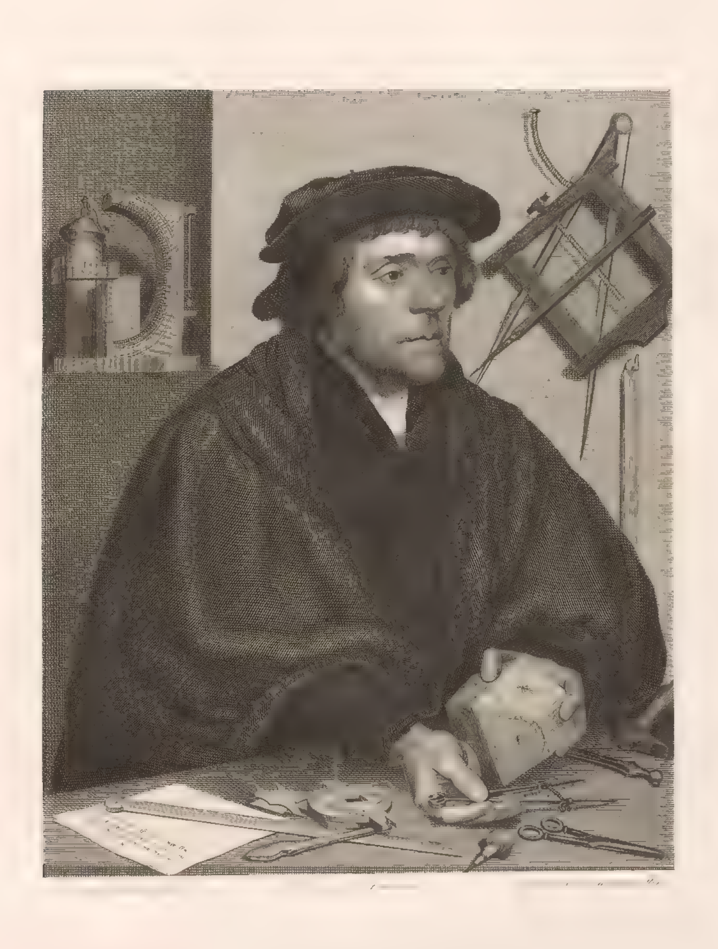
Les tableaux d'Holbein sont précieux à la fois comme ouvrages de son art, et comme monumens de son époque relativement à son pays. Né à Bâle en 1498, Holbein commençoit probablement à s'y faire connoître dans les années qui terminoient à Florence la carrière de Léonard de Vinci, et à Rome celle de Raphaël (1519 et 1520). Il fut le contemporain de Michel-Ange, du Corrège, du Titien, du Dominiquin, etc.; et cependant il demeure aujourd'hui pour nous le représentant d'une époque beaucoup plus reculée. En lui se marque la différence qui existoit alors entre les progrès du Nord et ceux de l'Italie aidée de son climat, des souvenirs classiques et du reste des arts de Constantinople. L'Angleterre, où Holbein passa une partie de sa vie, étoit, ce semble, à l'égard des autres pays du Nord, ce qu'est aujourd'hui la Russie par rapport au reste de l'Europe, un pays parvenu à la richesse et à la puissance, et cherchant autour de soi la civilisation. Les sciences et les talens y trouvoient cet accueil passionné que prodigue l'opulence à ce qui fait naître pour elle des plaisirs jusqu'alors inconnus. Introduit à la cour de Henri VIII par Thomas Morus, à qui l'avoit recommandé Érasme, leur ami commun, Holbein y obtint une telle faveur que, dans une querelle qu'il eut avec un grand seigneur, celui-ci, traité fort brutalement par Holbein dont il avoit voulu forcer l'atelier, étant venu porter ses plaintes au roi, Henri, qui d'ailleurs, comme tous les despotes, étoit plus disposé à favoriser les grands talens que les grandes situations, prit vivement le parti du peintre contre son antagoniste, déclarant à l'offensé, pour toute consolation, que de *sept paysans il pouvoit faire sept comtes comme lui, au lieu que de sept comtes comme lui il ne feroit jamais un Holbein.*

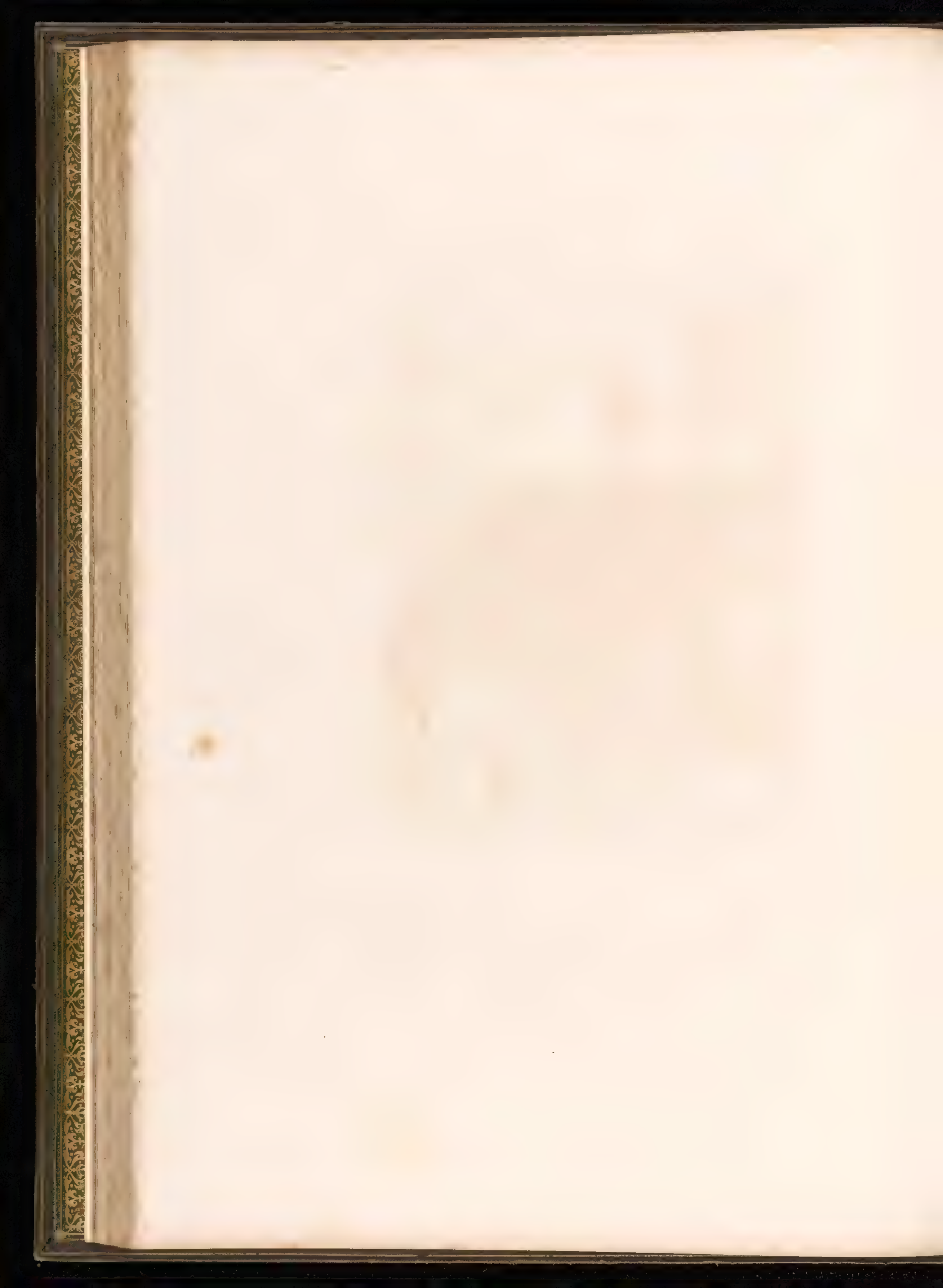
De tous les caractères de l'époque que nous représente Holbein, le plus frappant est un mélange de bizarrerie dans les conceptions, et de mauvais goût dans les accessoires, avec la plus heureuse naïveté dans

l'exécution : les ouvrages d'Holbein, malgré la supériorité de son talent, portent des traces de ce temps dont il a tant hâté les progrès : sa fameuse Danse des Morts, peinte sur les murs du cimetière de Bâle, ses deux tableaux du Triomphe de la Richesse et du Triomphe de la Pauvreté, sont tout-à-fait dans le goût des poésies allégoriques de ce temps, où précisément la Mort, la Richesse, et la Pauvreté, jouent le plus souvent les principaux rôles. Ses draperies manquent quelquefois de grâce, quoique les étoffes en soient rendues avec une admirable vérité. Quant à celle des figures et des expressions, et à la naïveté des poses, il suffiroit, pour en juger, du portrait de Kratzer : ce n'est point ici la finesse et la douce malice de la physionomie d'Érasme, mais les traits un peu grossiers, la physionomie lourde et immobile d'un homme enfoncé dans des calculs d'où il ne paroît pas être sorti par son génie; Kratzer, né Bavarois, et astronome de Henri VIII, à la cour duquel on le désignoit sous le nom de *maître Nicolas*, est à peine connu des savans, et n'a de renommée dans le monde que par son portrait; mais ce portrait est au nombre des plus précieux ouvrages d'Holbein. Vêtu d'une robe et d'une toque noire, l'astronome tient de la main droite un compas, de la gauche un astrolabe. D'autres instrumens répandus sur sa table ou suspendus au mur qui fait le fond du tableau sont rendus avec une fidélité remarquable, et qui permet d'observer, non sans quelque intérêt, la singulière grossièreté du fer dont on se servoit alors en Angleterre pour les instrumens de mathématiques.

Ce tableau, peint sur bois, est de la plus belle conservation.

PROPORTIONS.	Hauteur, 82 centim.	= 2 pieds	6 pouces
	Largeur, 67	= 2	1





PAYSAGE,

PAR SALVATOR ROSA.

« Les forêts sauvages, les montagnes, les rochers, les cavernes, les « champs hérissés de racines et de débris de végétation, telles sont les « scènes qu'il présente le plus volontiers aux yeux; les arbres, ou brisés, « ou renversés, ou tors, sont ceux qu'il choisit le plus ordinairement « pour les peindre (1) ». Cette idée générale, que nous donne Lanzi du goût de Salvator Rosa dans le choix des paysages qu'il aimoit à représenter, s'applique presque entièrement à celui que nous avons sous les yeux. A droite, un énorme rocher à pic, sur lequel s'aperçoivent dans le lointain les premiers bâtimens d'une forteresse; au bas, une rivière au-dessus de laquelle s'élève un autre fragment de roche à moitié suspendu sur son cours, qu'il menace d'interrompre un jour par sa chute; au fond, un terrain montueux, rocailleux, et comme déchiré et tourmenté par des bouleversemens de la nature : il semble qu'un désastre récent ait passé sur cette terre désolée; ces roches portent l'empreinte d'une fracture opérée avec violence; l'action de l'air n'a point adouci l'âpreté de leurs angles, et les nombreuses crevasses dont elles sont parsemées laissent à peine échapper quelques plantes arides qui rampent sur leurs parois dépouillées de ce peu de terre végétale qu'on aperçoit seulement sur leur sommet. Quelques arbres placés sur le devant, seulement pour attester le deuil et le désordre de la nature, présentent de tous côtés leurs troncs mutilés, presque dépouillés de branches, brisés ou renversés par l'orage perpétuel qui semble les tourmenter.

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e' nvolti.

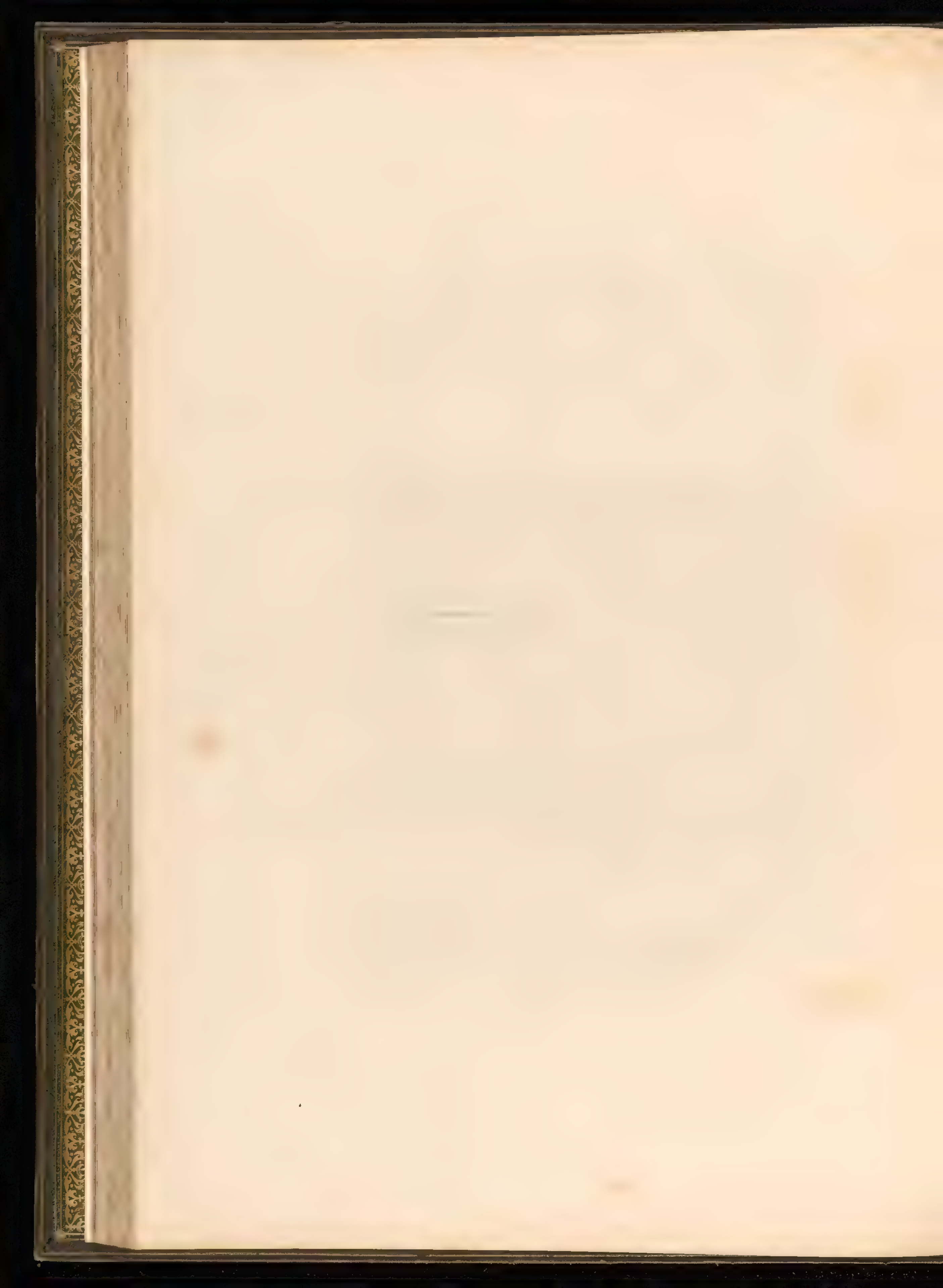
Dante, Inferno, c. xiii.

« Des feuilles, non pas vertes, mais de couleur brune, point de branches « droites, mais noueuses et contournées. » La rivière seule donne quelque idée de repos et d'un mouvement régulier; mais ses eaux lentes et tristes réfléchissent un ciel obscur. Ni troupeaux, ni bergers, n'égaient ce site sauvage. Du milieu des rochers un chasseur tire un oiseau; on voit le feu de son arme; on voit tomber sa proie. Trois guerriers revêtus de leur

(1) Lanzi, tom. II, p. 195.

armure sont arrêtés sur le morceau de roche qui ombrage la rivière; rien n'a pu les y conduire que le goût de la difficulté et du danger; ils sont là comme le peintre qui les y a placés, cherchant le plaisir dans les ébranlemens de l'âme que cause une sorte de terreur.

Il seroit peut-être permis de croire que l'époque où vécut Salvator Rosa n'a pas été tout-à-fait sans influence sur cette disposition de son imagination; rien de plus sombre que l'histoire des peintres napolitains de cette période; les passions haineuses et envieuses se satisfaisant par tous les moyens possibles, la trahison, la violence, le poison, l'assassinat public ou secret, tels sont les traits qu'on y rencontroit à chaque pas. Une coterie de peintres du pays, soutenus par l'Espagnolet, s'est proposé d'exclure de la concurrence des travaux ordonnés par le gouvernement, les grands peintres de tout le reste de l'Italie, appelés à Naples par le vice-roi espagnol. Le Guide, après avoir vu un de ses domestiques assassiné par eux, menacé d'un sort pareil, est forcé de s'enfuir. Des menaces du même genre, des dégoûts de toutes sortes, font partir avec la même précipitation le cavalier d'Arpino et Annibal Carrache; le Dominiquin, saisi de terreur sur leurs desseins secrets, trop annoncés par les persécutions ouvertes qu'ils lui ont fait subir, vieux et infirme, se dérobe un jour de Naples au péril de sa vie, et n'y revient qu'un an après pour mourir de chagrin, ou plutôt du poison. Deux élèves de Gessi sont enlevés en trahison et embarqués dans une galère, sans que leur maître puisse être instruit de leur sort. Belisario, le chef de cette criminelle association, empoisonne par jalousie un de ses propres élèves. Aniella Falcone, l'un des maîtres de Salvator Rosa, pour venger la mort d'un de ses parens, forme une bande de ses nombreux élèves, y associe plusieurs peintres de ses amis, et profitant de la révolution de Mazzaniello, remplit Naples de carnage. Des morts violentes, la fuite, des exils inconnus, terminent la plupart de ces atroces histoires, et l'on conçoit à peine que le talent ait pu trouver sa place au milieu de tant de crimes. Salvator en fut entièrement exempt; sa vie a même été honorable, et sa considération peu commune : mais si l'élévation de son caractère l'a placé au-dessus des effets coupables de ces sombres passions, il ne seroit pas étonnant que son génie eût reçu quelques teintes des idées dont elles environnèrent sa jeunesse. Le paysage que nous donnons ici est un de ses plus beaux et des plus remarquables pour la hardiesse du pinceau, la parfaite harmonie du ton et du site.





MINERVE,

STATUE (*).

PARMI le grand nombre de statues de Minerve qui sont arrivées jusqu'à nous, et que l'on ne peut regarder que comme de foibles restes de celles de l'antiquité, il en est peu qui aient été assez bien conservées, et dont les attributs soient assez bien déterminés, pour que l'on puisse se flatter de trouver la dénomination qui leur convient au milieu de l'immensité de surnoms que la déesse avoit reçus, soit des lieux où elle étoit adorée, soit des bienfaits dont on lui étoit redevable, ou des exploits qui l'avoient illustrée, et qui, comme Isis, pourroient la faire nommer la déesse Myrionime, ou au mille noms. Si Minerve alluma le flambeau des arts dans la Grèce, et lui donna pour ainsi dire une âme comme elle en avoit donné une à l'homme formé par Prométhée, de toutes parts aussi le génie, les grandes productions des Grecs, les statues de la déesse, le plus bel ornement de leurs temples, devinrent des monumens de ses bienfaits et de leur reconnoissance. Phidias et les statuaires célèbres de son école, favoris de la déesse des arts, devoient être ses plus zélés adorateurs; leurs chefs-d'œuvre étendirent son empire et attirèrent à Athènes la foule émerveillée au pied de ses autels. Cette ville devint le centre du culte de la fille de Jupiter; et Phidias pouvoit se glorifier de voir chaque partie d'Athènes protégée par la déesse dont il avoit multiplié les images, et qui du haut de la citadelle, sous les noms de Poliade et de Sthéniade, veilloit au bonheur et à la gloire des Athéniens. Une des statues de ce grand homme, qu'on admiroit le plus, au rapport de Pline (1), étoit sa Minerve en bronze, surnommée Callimorphos, ou la Belle; et l'on doit concevoir une haute opinion d'une statue qui avoit mérité d'être ainsi distinguée parmi les chefs-d'œuvre dus au ciseau de Phidias. Il se peut que la Minerve au collier du Musée Royal soit, sinon une copie, du moins une imitation de Minerve la Belle, de Phidias. La dignité de la pose, la noble simplicité de son ajustement, peuvent autoriser cette opinion. Ne seroit-il pas assez plausible aussi de penser que ce ne fut pas

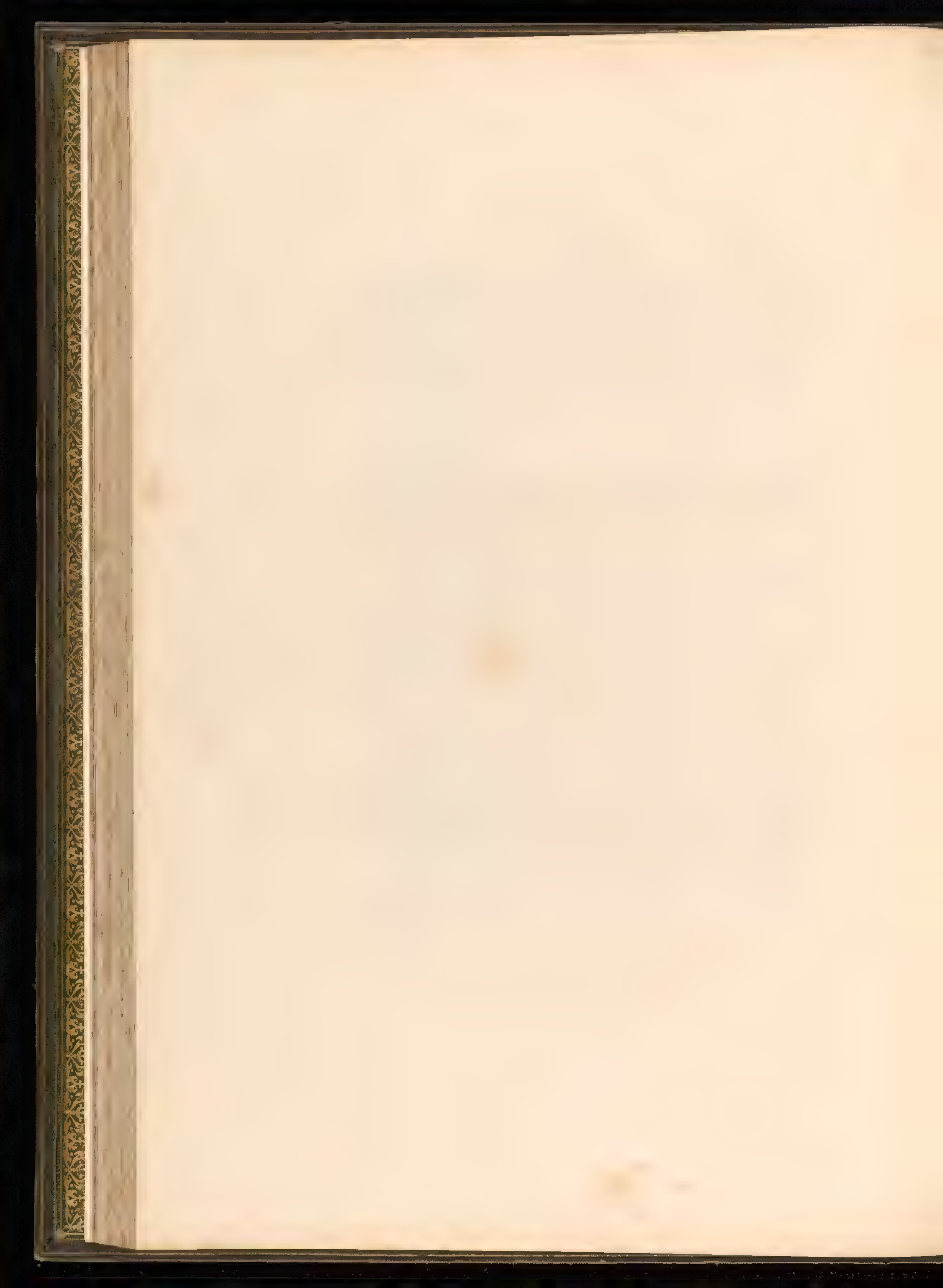
(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Diane, nº 187, haute de 6 pieds 5 pouces 4 lignes (2 mètres 10 centim.), est de marbre de Paros; la tête antique rapportée est de marbre pentélique; les bras sont modernes; il y a peu de restauration dans les draperies.

(1) Liv. xxxiv, c. 19, §. 2, édition de Deux-Ponts.

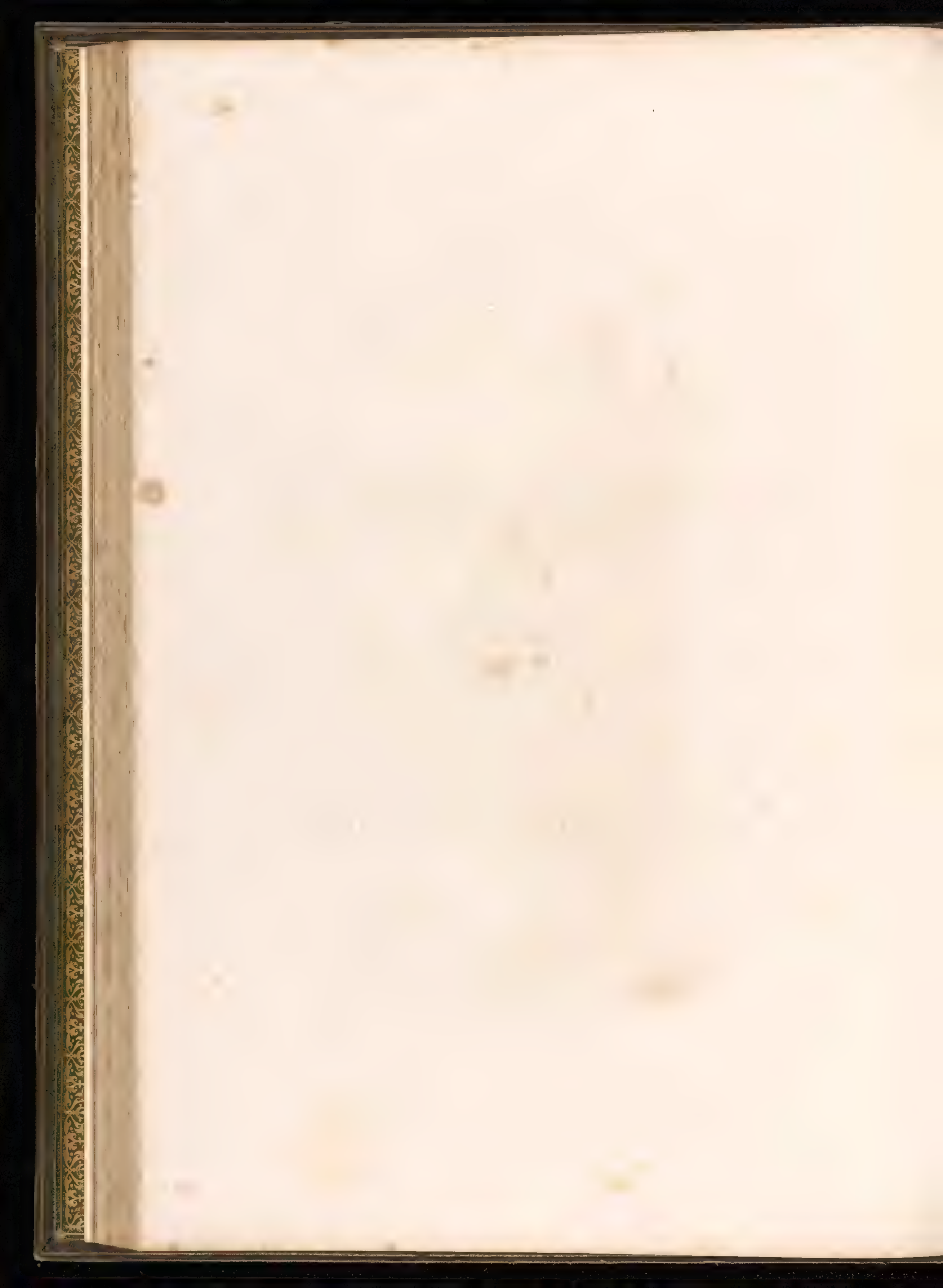
seulement à sa beauté que la Minerve de Phidias dut d'être appelée la Belle, et que quelque recherche dans sa parure, à laquelle on n'étoit pas habitué, lui avoit valu ce surnom. De tout temps, les femmes, les déesses, même celle de la sagesse, ont relevé l'éclat de leurs charmes par les ornemens de la parure. Un collier, et surtout un collier de perles, l'un des attributs de Vénus, étoit une particularité dans une statue de Minerve, qui, la tête chargée d'un casque, le bras d'un bouclier, et dans tout l'appareil de la guerre, paroissoit plutôt la rivale de Mars que celle de la déesse de la beauté. Les colliers de perles devoient être très-rares en Grèce dans la haute antiquité; cet exemple-ci est peut-être unique parmi les statues de grand style. Les colliers célèbres qui attirèrent tant de malheurs à Ériphile et à Hélène étoient en or; on en voit cependant en perles à Junon, à Cérès, et à Diane, sur des médailles; et les peintures de Pompéi, d'Herculanum, et celles des vases, en offrent aussi, mais ils tiennent à des époques moins reculées.

Le style de notre Minerve, quoique moins sec et plus gracieux que celui de l'école d'Égine, s'en rapproche cependant; il tient en même temps de sa gravité sévère et de la noblesse du style sublime que Phidias sut imprimer à ses divines productions. Le costume de la déesse est rare et mérite d'être remarqué; son casque est surmonté d'un sphinx et de deux griffons, ainsi que celui de la Minerve du Parthénon (1). Ces êtres fabuleux, symboles de la prudence et de la perspicacité, convenoient à la déesse de la sagesse et des arts; le *peplum* est relevé par un serpent qui lui sert de ceinture; la disposition du bras droit élevé laisse apercevoir les deux tuniques doriennes ou sans manches dont la déesse est vêtue; et l'on doit observer qu'ainsi que le *peplum* elles sont fermées dans toute leur longueur du côté gauche, et sont ouvertes du côté droit; ce qui n'est pas la forme ordinaire de ces vêtemens, qui sont ou fermés ou ouverts des deux côtés. On distingue au bord de la draperie une espèce d'ondulation ou de froncé qui peut indiquer ou une bordure ou la lisière de l'étoffe; les glands ou houppes se sont conservés aux extrémités du *peplum*, qui, joint par la ceinture à la tunique supérieure, forme avec elle une masse de plis dont la régularité n'en offre pas moins une belle chute, et est d'accord avec le caractère sévère de la statue.

(1) Pausanias, liv. 1, c. 24.







LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS,

D'APRÈS ANDRÉ SOLARI, DIT DEL GOBBO.

Del Gobbo fut le surnom commun des deux frères Christophe et André Solari, l'un sculpteur, et l'autre peintre; il seroit assez singulier qu'un même sobriquet leur eût été mérité par une même difformité; mais le génitif *del* donne plutôt lieu de soupçonner qu'ils pouvoient le tenir de leur père. Tous deux vécurent à Milan, dans la première moitié du seizième siècle; tous deux paroissent avoir été assez célèbres, du moins dans leur patrie. Vasari rapporte que des Lombards, dont probablement les connoissances ne s'étendoient pas fort loin hors de leur pays, visitant à Rome l'église de S. Pierre, se demandoient de qui étoit la *Mère de douleur,* placée dans la chapelle de la Vierge; *de notre Gobbo,* répondit l'un d'eux, comme si lui seul eût été capable d'exécuter une aussi belle œuvre. Michel-Ange étoit présent; il ne se nomma point; mais, peu de temps après, il revint une nuit inscrire son nom sur la ceinture de la Vierge: ce qu'il n'a jamais fait, dit Vasari, pour aucun autre de ses ouvrages.

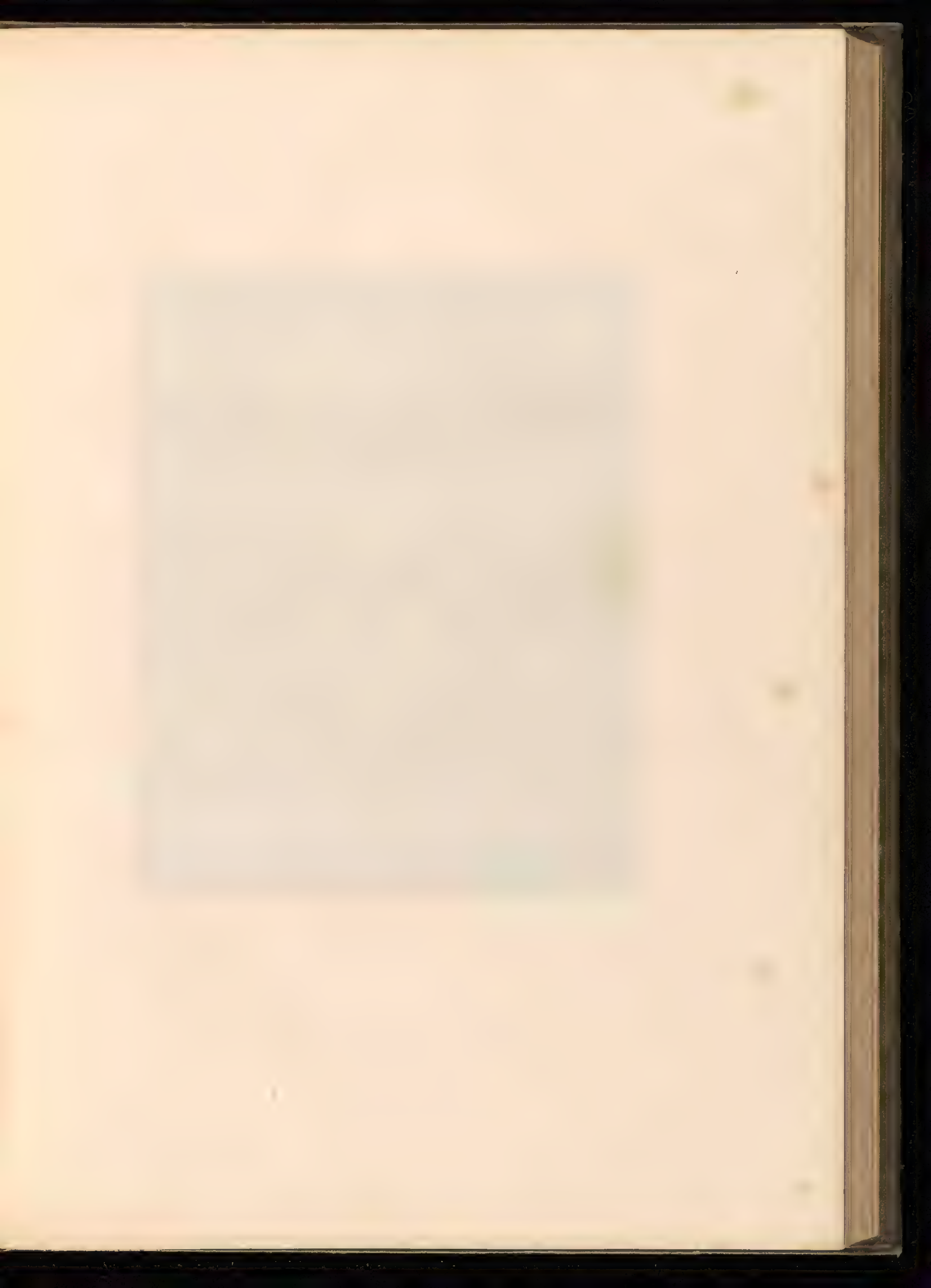
André, le peintre, fut un des meilleurs élèves de Gaudenzio Ferrari, artiste qui n'a pas, dit Lanzi, hors de l'Italie, toute la réputation qu'il mérite, Vasari, dont les ouvrages sont presque seuls consultés au-delà des monts, ayant négligé de lui rendre justice. Ferrari étoit un élève de l'ancienne école de Milan, qui commençoit alors à se rapprocher de celle de Léonard de Vinci, avec laquelle cependant elle ne s'est jamais entièrement confondue. Il joignit aux avantages que l'école milanaise avoit tirés des exemples ainsi que du commerce aimable et généreux de Léonard, les avantages particuliers du commerce et des instructions de Raphaël. Dans un voyage qu'il fit à Rome, il avoit pris les leçons de ce grand peintre, et avoit même travaillé à plusieurs de ses tableaux, particulièrement à ceux de la fable de Psyché. Il rapporta de Rome un plus beau style et un dessin plus large et plus gracieux à la fois que celui de l'ancienne école milanaise; mais ce qu'il eut en propre, ce qu'il étudia, à ce qu'il paroît, par dessus tout, ce fut l'expression: *Il peignit mieux encore,* dit Lanzi, *les âmes que les corps.*

Parmi les mérites qu'André Solari avoit hérités de son maître, le char-

mant tableau dont nous donnons ici la description peut faire juger à quel point il posséda ceux de l'expression et de la grâce. Une espèce de balcon qui occupe le devant du tableau soutient un coussin d'étoffe verte, sur lequel est couché l'enfant Jésus. La Vierge, penchée vers lui, le soulève de la main droite; la gauche presse son sein pour en faire sortir le lait; l'enfant, la bouche ouverte, le pied dans sa main, tourne vers sa mère ce regard qu'un enfant n'a jamais eu que pour la mère qui le nourrit; les yeux de la Vierge y répondent avec l'expression de la tendresse maternelle concentrée dans sa plus douce occupation. Jamais visages n'ont été plus *parlans,* comme le dit Lanzi de ceux de Ferrari; jamais un ensemble d'attitudes et d'expressions n'a rien offert de plus gracieux et de plus naïf à la fois. La figure de la Vierge est d'un beau style; celle de l'enfant est charmante; la robe rouge, le voile blanc, et le manteau bleu de la Vierge, sont richement drapés; la couleur, belle encore, sur-tout dans la partie inférieure du corps de l'enfant, et la perfection des cheveux, justifient l'opinion de Vasari sur André Solari, qu'il représente comme un peintre et un coloriste rempli d'agrément (*vago*), et ne négligeant rien pour la perfection de son travail (*amatore delle fatiche dell' arte*); la perspective est très-bien observée, comme dans tous les tableaux de l'école milanaise; les divers plans, soigneusement marqués par des lignes à peu près parallèles, indiquent cet état de l'art où, satisfait d'avoir atteint son but, il ne songe pas encore à déguiser ses moyens. Un des plus beaux et des plus grands ouvrages de Solari est une Assomption qu'il fit pour la chartreuse de Pavie, et que cependant la mort ne lui a pas permis de terminer entièrement.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	59^{centim}	$= 1^{pied}$	10^{pouces}	0^{lig}
	Largeur,	48	= 1	5	6







UNE DAME ET SA FILLE,

PAR VANDYK.

Bellori raconte que Rubens, voyant Vandyk acquérir une telle beauté de couleur qu'il craignit que le nom de son élève ne finît par effacer le sien, fit tous ses efforts pour le tourner entièrement vers le portrait, louant excessivement ceux qu'il avoit faits, et le proposant à tous ceux qui venoient lui en demander. Il ajoute que ce fut pour cette raison que Vandyk quitta l'école de Rubens (1). Cette anecdote est démentie par Descamps, et paroît d'ailleurs aussi contraire au caractère connu de Rubens et à son affection pour ses élèves qu'elle s'accorde mal avec les soins particuliers qu'il prit pour éloigner Vandyk des distractions qui pouvoient l'arrêter dans le chemin de la gloire, et avec les marques d'amitié que ne cessèrent de se donner ces deux grands peintres. Le talent de Vandyk fait d'ailleurs assez connoître quelle fut sa vocation. Égal à plusieurs maîtres dans ses tableaux, il a à peine été égalé dans ses portraits; on l'a mis dans ce genre au même rang que Le Titien, et de ceux qui s'y sont adonnés, personne n'a prétendu s'y placer en troisième avec eux. Il paroîtroit avoir de bonne heure déclaré le goût qui le portoit de préférence vers le portrait, et, selon Descamps, ce seroit lui qui auroit sollicité de Rubens la permission de s'y livrer. Du moins est-il certain qu'arrivant fort jeune en Italie, au sortir de l'atelier de Rubens, il rechercha et cultiva avec soin la société de Sophonisbe Anguissola, noble Crémonaise, et le plus célèbre peintre de portraits de son temps. Veuve d'un Moncade, et mariée ensuite à un Somellino, Sophonisbe, à l'époque où la connut Vandyk, très vieille et aveugle, étoit encore fort utile aux arts par sa conversation et les préceptes qu'y venoient puiser les peintres. Vandyk disoit *avoir plus appris de cette aveugle que d'aucun clairvoyant* (2). Les habitudes de dépenses de Vandyk pouvoient avoir contribué à tourner son goût du côté où se trouvoit le plus sûrement la fortune. Son caractère assez glorieux devoit lui donner peu de penchant pour la vie d'a-

(1) Vie d'Antoine Vandyk, page 254. — (2) Lanzi, tome IV, page 148.

telier, comparée aux relations assez familières que le portrait lui faisoit contracter avec de grands personnages, toujours disposés à la complaisance pour celui dont la fonction auprès d'eux est de s'occuper et de les occuper exclusivement d'eux-mêmes. Vandyk, d'ailleurs, sur la fin de sa vie, avoit donné à ces relations un caractère presque d'égalité qui devoit flatter sa vanité. C'étoit chez lui que venoient prendre séance ceux dont il entreprenoit le portrait; hommes et femmes, et du plus haut rang, s'y rendoient également et avec plaisir, et sa maison, montée sur un pied magnifique, lui donnoit le moyen de les recevoir avec toute la convenance possible. Il commençoit le portrait le matin, retenoit à dîner son modèle, retravailloit le soir, et avoit assez avancé dans la journée pour qu'il n'y eût presque plus rien à faire le lendemain.

Rien n'indique quelle est la personne que représente le portrait dont nous donnons ici la description; il paroîtroit cependant assez vraisemblable que c'est celui de la femme de Rubens et de sa fille. Ce vêtement noir est bien celui des Hollandoises; et la petite fille, avec sa robe de satin blanc retroussée sur une jupe bleue, est absolument vêtue comme elles le sont toutes dans les tableaux flamands. Toutes deux sont habillées richement; l'appartement est à colonnes, et indique la magnificence. La femme est assise, et la petite fille debout près d'elle. Les figures de ce tableau sont, comme toutes celles de Vandyk, pleines de vérité et de vie, et les étoffes de la plus grande beauté.

Proportions. { Hauteur, 6 pieds 4 pouces.
Largeur, 4 2







PAYSAGE,

PAR JEAN BOTH DIT BOTH D'ITALIE.

Le talent de voir, beaucoup plus rare qu'on ne pense, est un des premiers qui doive entrer dans la composition d'un bon peintre; et ce talent ne se borne pas à voir juste, à voir assez, il consiste aussi à ne pas voir trop, à ne pas suppléer aux impressions de la vue par ce qu'y peuvent ajouter la réflexion et la connoissance des objets. Lorsqu'un objet se présente à nous dans le lointain, d'abord confus, il s'éclaircit insensiblement par l'attention et le souvenir; les premiers traits que nous sommes parvenus à démêler nous en révèlent d'autres déjà connus pour appartenir à l'objet dont nous commençons à nous rendre compte, et nous conduisent à deviner ceux que nous ne pouvons apercevoir. De ce travail, où concourent à la fois la vue et l'imagination, résulte enfin pour nous l'impression nette et complète d'un corps que nous croyons entièrement sensible à nos yeux, bien qu'ils n'en aperçoivent réellement qu'une partie. C'est à cette conviction de l'esprit que le peintre doit craindre de trop laisser séduire ses yeux, en même temps toutefois qu'il doit s'aider de son secours, afin de ne pas demeurer dans l'incertitude de ce premier coup-d'œil, qui ne lui donneroit à représenter que des objets vagues, informes et méconnoissables. L'habitude de regarder, qui accoutume l'œil à démêler promptement la forme réelle des objets sans avoir besoin d'un travail trop attentif et trop détaillé, est donc une des facultés les plus nécessaires aux peintres, surtout aux peintres de paysage; elle devient sensible dans leurs tableaux; et l'on peut, je crois, remarquer en général chez les paysagistes formés par des voyages une manière large et facile qui tient moins encore à l'habitude de faire qu'à celle de voir et à la faculté de comprendre dans un même coup de pinceau, parcequ'ils le comprennent dans un même coup-d'œil, tout ce qui appartient à la représentation vraiment sensible de l'objet.

C'est une des qualités de Both, qualité d'autant plus précieuse qu'elle n'exclut pas le degré de soin nécessaire à la variété autant qu'à la vérité. Ses devans, qu'il rapproche beaucoup du spectateur, et qui assez ordi-

nairement occupent une grande place dans le tableau, offrent une variété très-détaillée, sans apparence de minutie, d'herbes, de feuillages différens par la forme et la couleur, et touchés avec autant de liberté que d'exactitude. En même temps, les masses les plus voisines de l'œil, peintes aussi largement que hardiment dessinées, se détachent les unes sur les autres sans contrastes forcés d'ombres et de lumières et par le seul effet des couches d'air qui les séparent. Pris à leur point de vue, les paysages de Jean Both sont d'un effet singulièrement harmonieux et piquant.

Les figures de son frère, André Both, portent le même caractère de hardiesse facile; les attitudes en sont naturelles, rapidement saisies, et parfaitement d'accord avec la simplicité agreste des sites où elles se trouvent placées.

Leur couleur est belle, chaude; c'est la nature du midi qu'ils ont le plus constamment représentée, et qui se retrouve dans le paysage dont nous donnons ici la description : des chênes verds, des plantes épineuses et tortueuses, tapissent les rochers ou plutôt les masses de terre qui occupent presque entièrement le devant du tableau; sur la droite s'élèvent deux grands arbres plus vigoureux que touffus; des broussailles recouvrent d'autres masses de terre plus enfoncées, et entre lesquelles serpente un chemin creux d'où l'on voit sortir deux ânes chargés et conduits par un paysan. Deux autres paysans s'entretiennent sur le devant en gardant quelques chèvres. Le fond laisse entrevoir une prairie agréable, parsemée d'arbres, mais promptement terminée par un terrain montueux et stérile. Derrière deux monticules, l'horizon est borné par le pied d'une haute montagne qui s'élève en pente assez douce de la gauche à la droite du tableau.

PROPORTIONS.	Hauteur,	71 centim.	= 2 pieds	2 pouces	2 lign.
	Largeur,	58	= 1	8	3



PORTRAITS ROMAINS

DITS CATON ET PORCIE.

(DEMI-FIGURES.)

A PEINE sortie de son berceau, la sculpture orna le dernier asile de l'homme; et la piété filiale, l'amour, ou la reconnoissance, eurent recours à son ciseau pour perpétuer leurs souvenirs et adoucir leurs regrets. On croyoit que les ombres des morts se plaisoient à errer autour de ces monumens; et la tombe étoit pour ainsi dire un nouveau lien entre ceux qui restoient sur la terre et ceux qui l'avoient quittée. Les statues et les bustes, plus que les bas-reliefs allégoriques, étoient propres à faire vivre la mémoire de ceux dont ils ornoient les tombeaux. Dans les commencemens, informes et grossiers, ils ne pouvoient être des souvenirs que pour ceux qui les avoient consacrés : ce n'étoient que de simples *hermès*, des pierres carrées, des poteaux de bois, ainsi que l'étoient alors les dieux. Lorsque la sculpture fut parvenue au point de pouvoir imiter la nature, et de rendre ses formes avec quelque exactitude, ces hermès furent surmontés de têtes avec des traits distincts et des draperies d'étoffes réelles; souvent même le costume qu'avoit porté la personne qu'on représentoit donnoit à cet ensemble une sorte de ressemblance qui suffisoit pour en conserver le souvenir. Ce fut à cet usage de draper ainsi ces espèces de mannequins qu'on dut en grande partie la sculpture polychrôme, ou en matières de différentes couleurs. Plus tard, on fit de véritables portraits; et ce dut être un grand évènement en Grèce lorsque Lysistrate, frère de Lysippe, imagina de mouler des têtes sur la nature, et de couler dans ces moules de la cire ou du plâtre. Les bustes de famille durent alors se multiplier en proportion de la facilité de les obtenir ressemblans, et du peu de dépense qu'ils coûtoient. Ce procédé, qui paroît si simple, dut faire faire en Grèce de grands pas à l'art du portrait modelé ou sculpté.

Les Romains imitèrent les Grecs dans leur goût pour les bustes et pour les hermès. Les lieux publics offroient de toutes parts les portraits de grands hommes; et les maisons des particuliers, ceux de leurs ancêtres. Le grand nombre de bustes qui nous sont parvenus n'est sans doute que peu de chose auprès de ce qui devoit en exister à Rome. Chaque famille avoit des souvenirs à conserver; plus les bustes ou les images étoient anciens, enfumés et mutilés, plus on y attachoit de prix; et bien souvent les traits mordans de la satire vengèrent ceux qui n'avoient pas d'aïeux à citer

de la vanité déplacée d'hommes qui auroient dû cacher les leurs, ou qui s'en donnoient dont ils ne descendoient pas. Ces bustes étoient ordinairement de cire ou de marbre; placés dans le *tablinum* (1), au milieu d'arbres généalogiques, d'inscriptions à l'honneur de la famille, de tableaux qui rappeloient de belles actions, ils devenoient l'objet d'une espèce de culte, et partageoient les hommages qu'on rendoit aux dieux pénates; ils servoient aussi à composer des iconographies telle que celle que Varron avoit publiée de sept cents personnages illustres. Souvent dans les cérémonies publiques et dans les fêtes de familles on portoit en pompe les bustes des grands hommes ou de ses ancêtres, ornés de couronnes et revêtus des robes qui marquoient leurs dignités; les honneurs qu'on leur rendoit inspiroient le noble orgueil de les imiter. Des morceaux de marbre saillans, qu'on voit souvent à chaque côté des bustes ou des hermès, servoient d'anses pour les porter dans les pompes; on y suspendoit aussi des guirlandes et des couronnes, ainsi qu'on le voit dans plusieurs peintures antiques.

Il existe beaucoup de bustes qui n'en étoient pas autrefois, et qui ne sont que des fragmens de statues; mais les deux demi-figures qui ont donné lieu à cet article ont toujours été ainsi; ce que prouve la plinthe qui leur sert de base. Elles ornoient sans doute quelque tombeau ou un tablinum. Il est à croire que c'étoit le monument de deux époux. Pendant long-temps on les a pris pour Caton et Porcie : mais à l'époque de ce sévère Romain les tombeaux n'étoient pas encore décorés, la loi des douze tables ne le permettoit pas; ils ne devoient être travaillés qu'à la hache ou avec les instrumens les plus grossiers; et Caton, rigide observateur des lois, n'eût pas voulu les enfreindre, et que son tombeau lui eût reproché cette infraction. La coiffure et le style appartiennent au troisième siècle, à l'époque d'Alexandre Sévère; le travail en est bon, et offre un grand caractère de vérité. Le costume n'a rien de particulier; le mari porte une bague au petit doigt de la main gauche; la femme en a deux, l'une à l'index, l'autre au quatrième doigt de la même main. Si l'on s'en rapporte à Aulu-Gelle (2), le quatrième doigt mériteroit bien cette distinction, puisque les Égyptiens prétendoient qu'il y avoit un petit nerf qui partoit de ce doigt et alloit droit au cœur; ce qui explique très-bien pourquoi l'on y a placé l'anneau conjugal, et comment une bague, ainsi qu'un talisman, peut inspirer et entretenir les sentimens les plus tendres.

(1) Voyez l'intéressant ouvrage de M. Mazois, intitulé *Palais de Scaurus;* Paris, 1819, de l'imprimerie de M. Firmin Didot. Le chapitre sur l'*atrium*, pièce à l'entrée de la maison, et dont le *tablinum* faisoit partie, contient un grand nombre de détails curieux sur les bustes de famille et sur ce genre de luxe chez les Romains. Voyez aussi plusieurs passages du *Jupiter Olympien* de M. Quatremère de Quincy, sur les bustes et les *imagines*, ou portraits de famille.

(2) Liv. x, c. 10.





LE SOMMEIL DU PETIT S^{T} JEAN,

PAR CARLO DOLCI.

La réforme de la peinture, au seizième siècle, s'opéroit à Florence par le Cigoli en même temps que les Carraches l'entreprenoient à Bologne; mais la distance qui existoit entre les réformateurs en laissa une bien grande entre les résultats de leur entreprise. La réforme des Carraches fut féconde comme une création; celle du Cigoli ne fut qu'une réforme. Elle substitua au mauvais goût, qui tomboit par son propre excès et entraînoit l'art avec lui, un goût plus juste et plus sain, et sauva la peinture, qui périssoit, en la ramenant à la nature et à la vérité; la peinture dut aux Carraches et à leur école une jeunesse nouvelle, un second jet, dont la vigueur égala presque celle des premiers. C'est qu'en attaquant l'idéal de convention et de pratique, ils avoient senti qu'ils ne devoient recourir à la nature que pour se remettre sur la trace de l'idéal véritable, de celui qui consiste non dans l'imitation ou l'exagération de certaines formes, mais dans le sentiment vrai de la perfection, telle que chacun la conçoit d'après le modèle qu'il s'en est formé. De cette idée, base de leur école, sont sortis tous les grands peintres qui l'ont illustrée, et dont les divers génies appliqués à la nature l'ont reproduite dans ses plus nobles variétés.

De même que les Carraches, le Cigoli chercha d'abord dans les anciennes écoles des secours contre le faux goût qui envahissoit alors la sienne; mais il y joignit moins d'originalité et d'invention, une moins profonde observation des mouvemens de l'âme, et moins surtout de cette étude de l'antique, qui n'est que l'étude des formes les plus générales, et par conséquent les plus fécondes de la beauté. Il en est résulté que son style, toujours beau, mais divers, parce qu'il ne lui appartenoit pas toujours entièrement, n'offrit pas à ses élèves cette source vigoureuse d'inspiration qui sort d'un principe unique et d'une idée fondamentale. Ainsi l'école dont il a été suivi, plutôt encore qu'il ne l'a formée, ramenée par lui dans la bonne route, ne s'y fait cependant remarquer par aucun de ces hommes du premier ordre, que produisit en si grand nombre l'école des Carraches.

LE SOMMEIL DU PETIT S. JEAN.

Roselli, l'un des plus distingués de cette école, sinon comme peintre, du moins comme professeur, a pourtant fixé l'attention par le caractère particulier de grâce, de calme et de douceur empreint dans ses compositions, presque toutes consacrées à des sujets de dévotion. Il fut surpassé en ce genre par Carlo Dolci, élève de Vignali, l'un des moins remarquables de tous ceux qui reçurent les leçons de Roselli, mais cependant capable, à ce qu'il paroît, d'en faire profiter un plus habile. On retrouve dans Carlo Dolci, dit Lanzi, la manière de Roselli perfectionnée, *comme l'est quelquefois la ressemblance du grand-père dans les traits du petit-fils.*

De même que son maître, Dolci fut ce que les Italiens appellent *naturalista;* ainsi la nature qu'il imita put n'être pas toujours assez choisie, mais elle s'ennoblit sous son pinceau par le genre des affections dont il l'anime, par cette expression de sainteté, de dévouement, de piété tendre et profonde qui brille sur le visage de ses saints et de ses martyrs. Dans ce Sommeil du petit S. Jean, les yeux de Ste Élisabeth, levés vers le ciel, lui adressent la plus fervente action de grâces; sa bouche entr'ouverte en prononce les paroles. De la main gauche elle a soulevé le voile qui couvroit son fils endormi devant elle; la droite s'appuie sur son cœur gonflé d'affection. La tête et les mains de l'enfant couché posent sur une croix autour de laquelle s'enlace une banderole portant ces mots : *Ecce agnus Dei*, etc.; ses traits sont d'une grande beauté de formes et de caractère. La figure de Zacharie est belle aussi; mais, occupé d'une lecture, et le dos tourné à Élisabeth, il semble peut-être trop étranger à la scène. Trois jolis chérubins remplissent l'angle opposé du tableau.

Les ouvrages de Dolci, très-beaux d'expression, de couleur et de fini, sont fort recherchés en Italie comme tableaux d'oratoires. Sa fille, Agnese Dolci, en a fait de fort bonnes copies; elle a aussi reproduit heureusement dans ses tableaux originaux la manière de son père.

PROPORTIONS. { Hauteur, 40 centim. = 1 pied 2 pouces 6 lig.
{ Largeur, 58 = 1 6







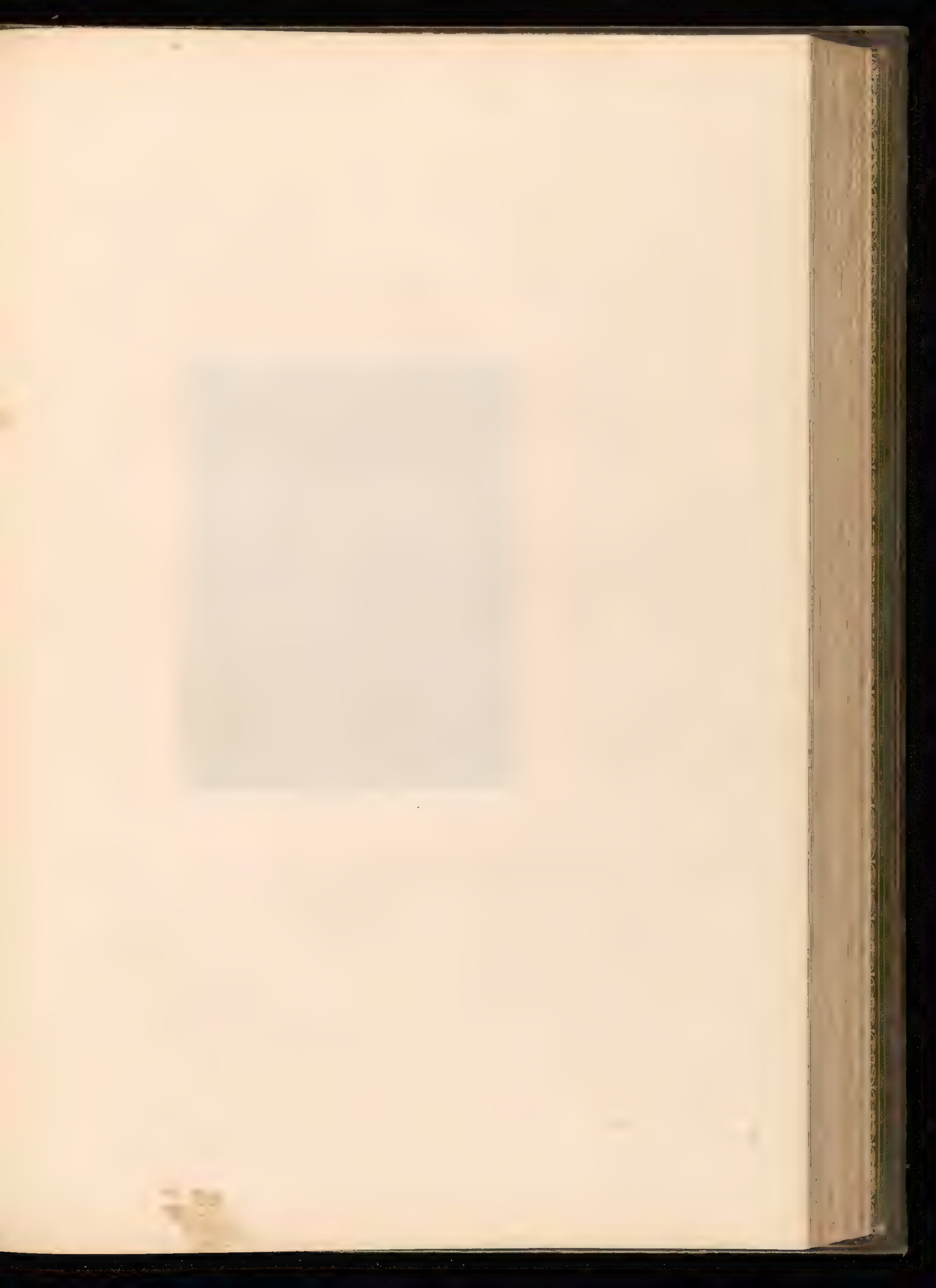
PORTRAIT DE REMBRANDT,

PAR REMBRANDT.

Rembrandt a fait plus de quarante fois son portrait, tant à l'huile que gravé. Quand celui-ci ne seroit pas indiqué dans plusieurs catalogues pour être le sien, il seroit difficile de s'y tromper à la ressemblance qu'il offre avec les autres, particulièrement avec celui qu'il a fait de lui dans sa vieillesse, et dans lequel il s'est représenté en robe de chambre et en bonnet de nuit, devant son chevalet, et tenant à la main sa palette et ses pinceaux. On l'a à tous les âges; fort jeune, et nu-tête; un peu plus âgé, quoique jeune encore, et coiffé de la toque qu'il conserve ensuite dans la plupart de ses portraits; quelquefois cependant avec une espèce de chapeau; tantôt les cheveux très longs, d'autres fois plus courts et frisés; dans celui-ci, coupés près de la tête, on peut croire qu'ils commençoient à tomber; l'âge du portrait l'indique; les rides s'y marquent déja, quoique la figure conserve encore les formes pleines de la jeunesse. On ne sait si c'est le progrès de l'âge, qui ordinairement empreint quelque chose de plus caractérisé sur le front des hommes de génie, comme si la nature matérielle, en s'affaissant, ne recevoit plus sa vie et sa force que d'une nature intellectuelle toujours vigoureuse; mais il est certain que ce portrait et celui de la vieillesse de Rembrandt portent un caractère beaucoup plus noble que ceux de sa jeunesse, auxquels cependant la noblesse n'a pas entièrement manqué. Bien que quelques gravures, entre autres celles de l'ouvrage de Descamps, où les petits portraits des peintres ont généralement un très grand mérite, aient donné à Rembrandt des traits et une expression qui rappellent plus le fils du meunier que le grand artiste, généralement, dans les portraits qu'il a laissés de lui, le génie perce vivement à travers les formes un peu épaisses de l'enveloppe. Peut-être l'a-t-il représenté tel qu'il le sentoit en lui-même, plutôt que comme il le voyoit dans ses traits. Quoi qu'il en soit, il a certainement mis à le rendre toute l'ardeur de son talent. Peu de ses têtes sont aussi chaudement coloriées que celles où il nous a laissé sa ressemblance. Ses cheveux, d'un roux brun, ajoutent à l'éclat sombre et brûlant de la teinte qu'il leur

donne. On a peine à concevoir que la vérité soit si vive, et cependant on est saisi de la vérité. Le costume noir ou brun, presque toujours le même, est seulement varié quelquefois par un collet de dentelles ou quelque peu de fourrures. Le plus souvent sa parure consiste en une chaîne d'or à un ou plusieurs rangs passée autour du cou; quelquefois aussi il y en a une à la toque. Ces chaînes sont singulières par la manière dont il les a peintes. On sait que Rembrandt, soit par la fantaisie de retoucher, soit parcequ'il ne croyoit pouvoir produire autrement l'effet qu'il avoit en ce moment dans la tête, entassoit quelquefois la couleur sur un même point à des épaisseurs incroyables, si bien qu'on raconte qu'il fit une fois un nez aussi saillant au toucher, sur la toile, que l'étoit en réalité celui de son modèle. Ses chaînes ont été peintes dans le même système; elles sont véritablement en relief, et brillent de tout l'éclat d'une substance polie, relevée, et taillée à facettes. Ces fantaisies de Rembrandt, et de beaucoup plus singulières encore qu'il se permettoit dans les portraits des autres comme dans les siens, ont quelquefois donné de l'humeur à ses modèles; mais elles ont, en général, plutôt augmenté que diminué le prix de ses ouvrages. Outre la réputation due à son génie, il eut ce qui procure la vogue, le bonheur d'ajouter à ses succès par ce qui auroit pu nuire à ceux d'un autre. Indépendamment du plaisir qu'un homme plein de lui-même pouvoit trouver à rendre ses propres traits, cette vogue et le prix qu'on attachoit sans doute à avoir son portrait fait et gravé par lui auront fort contribué à le multiplier.

Proportions. { Hauteur, 71 centim. 8 m. = 2 pieds 2 pouces
Largeur, 57 3 = 1 9





DIOGÈNE JETANT SON ÉCUELLE,

D'APRÈS LE POUSSIN.

L'objet essentiel d'un tableau historique, soit paysage, soit tableau d'histoire, est d'exprimer et de communiquer au spectateur les idées et les sentimens qui se rattachent au fait représenté. Pour arriver à une représentation claire et sensible de ce fait, l'artiste peut tirer de grandes ressources des circonstances locales transmises par l'histoire ou données par la raison ; mais l'importance de ces circonstances et de leur fidèle observation dépend beaucoup de la somme des connoissances historiques répandues dans le public.

Les plus beaux siècles de la peinture portent des traces nombreuses d'une assez grande indifférence sur les convenances historiques, caractère presque général des époques brillantes pour les arts. Il semble qu'alors, riche et fière de sa vigoureuse jeunesse, l'imagination veuille signaler sa puissance, même par le peu de soin qu'elle prend de la régler; elle marche à son but par toutes les voies, sans s'inquiéter beaucoup de les accorder entre elles; et, sûre de la force des coups qu'elle frappe, elle s'embarrasse assez peu de la manière dont elle les dirige. Ainsi, outre les nombreux anachronismes où sont tombés presque tous les grands peintres, il n'en est presque aucun qui n'ait mêlé sans scrupule les différens systèmes d'idées et de croyances, et qui n'ait placé, comme Le Dante, Cerbère et les furies dans un enfer chrétien; il n'en est peut-être pas un qui, dans des sujets d'histoire moderne et même d'histoire contemporaine, représentés d'ailleurs avec tout le détail des circonstances locales et toute la fidélité des costumes qu'il avoit sous les yeux, n'ait introduit entre des princes vivans, des papes, ou des cardinaux, des figures allégoriques, tirées presque toujours de la mythologie païenne. Peu leur importoit que leur tableau représentât toute la vraisemblance du fait, pourvu qu'il rendît toute l'idée de l'artiste.

Le Poussin ne s'est pas, à cet égard, beaucoup plus gêné que ses prédécesseurs; il ne s'est point refusé, dans un tableau d'histoire, le personnage allégorique qui lui a paru ajouter à l'effet ou à l'intelligence du

tableau; le chef-d'œuvre dont nous donnons ici la description paroît présenter plutôt une idée philosophique mise en action qu'un trait historique, accompagné des circonstances locales propres à en constater la vraisemblance. Diogène, placé sur le devant du tableau, voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, vient de jeter comme une superfluité la tasse de bois qui lui avoit servi jusqu'alors. Pour rendre plus frappant ce renoncement philosophique, il falloit le montrer à côté du séjour du luxe et des besoins factices. A gauche, et dans le fond, s'étend une ville riche; mais cette ville n'est point Athènes; ni ses bâtimens pour la plupart modernes, ni ce fleuve qui la traverse, ni l'aspect du sol, n'appartiennent à la capitale de l'Attique.

A droite, des coteaux couverts, non pas des vignes, des tristes oliviers, que nourrissoit le terrain pierreux de l'Attique, mais d'une magnifique végétation, forment une campagne délicieuse qui se prolonge sur les rives du fleuve, ornées, à perte de vue, du plus heureux mélange d'édifices et de verdure. Une douce vapeur se laisse apercevoir dans l'atmosphère : des baigneurs se jouent dans les eaux et sur les bords du fleuve; des pâtres se reposent à l'ombre; tout annonce un de ces jours bienfaisans où la vie devient facile, où il semble que, pour être heureux, l'homme n'ait besoin que du sentiment de son existence et des simples plaisirs que lui fournit la nature. Tout écarte de la pauvreté volontaire du philosophe cette idée de souffrance ou de privation qui en feroit une folie. C'est de cette conception, traitée avec toute la liberté encore permise de son temps, que Le Poussin a tiré un des plus beaux ouvrages qui soient sortis de ses mains.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	55 centim.	= 4 pieds	8 pouces	6 lig.
	Largeur,	2	18	= 6	6	9



L'ESPÉRANCE (*).

Divinité bienfaisante, l'Espérance fut donnée à l'homme par le ciel pour compagne dans ses peines et dans ses plaisirs. Elle embellit les uns, les prolonge; elle adoucit le chagrin, la douleur, et les fait supporter avec plus de courage. Cette déesse veille avec la mère auprès du berceau de son fils; et, soutenant l'homme au milieu des orages de la vie, elle ne l'abandonne pas même au tombeau, et lui fait porter ses regards au-delà de son existence, et aspirer à un nouveau bonheur. Nulle divinité n'eût dû s'attirer plus d'hommages que l'Espérance, qui appartient à tous les siècles, à toutes les religions, à tous les pays. Cependant il paroît que son culte n'est pas aussi ancien que celui d'autres divinités allégoriques. Homère, car c'est toujours à ce père des dieux qu'il faut avoir recours pour établir leur ancienneté et les titres de leur généalogie; et ses poëmes immortels sont pour ainsi dire les archives de l'Olympe ; Homère ne parle pas de l'Espérance comme divinité ou comme idée abstraite personnifiée; mais il en est question dans Hésiode (1). Suivant le chantre d'Ascrée, Jupiter et les dieux, irrités que Prométhée eût osé dérober le feu du ciel, résolurent de se venger. La femme n'existoit pas encore; les dieux l'inventèrent; Vulcain la forma; les habitans de l'Olympe l'ornèrent de tous leurs dons; et ce nouvel être, doué de tous les charmes, de toutes les séductions, de toutes les qualités, reçut le nom de Pandore, qui exprime la réunion de ces dons. Les dieux, se fiant sur le pouvoir de leur ouvrage, l'offrirent pour compagne à Prométhée, qui, assez prudent pour se méfier de la générosité de ses ennemis, refusa leur présent; mais il avoit un frère beaucoup moins prévoyant, Épiméthée, auquel les dieux s'adressèrent, et qui reçut avec reconnoissance la femme, dont ils l'honoroient. Pandore lui apporta en dot une cassette, ou, selon d'autres, un tonneau, et l'engagea à l'ouvrir. Épiméthée, malgré l'exemple de son frère et ses sages conseils, ne put malheureusement résister ni aux prières de sa nouvelle épouse, ni à sa curiosité, et devint innocemment la cause du malheur du genre humain. Les maladies, les crimes, les fléaux, et toutes les misères que les dieux avoient renfermées dans la boîte fatale, en sortirent avec impétuosité, et se répandirent dans le monde. Épimé-

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Pallas, est en marbre pentélique; elle a de hauteur 2 mètres 56 millim., 6 pieds 3 pouces 11 lignes, et est tirée de la galerie de Versailles.

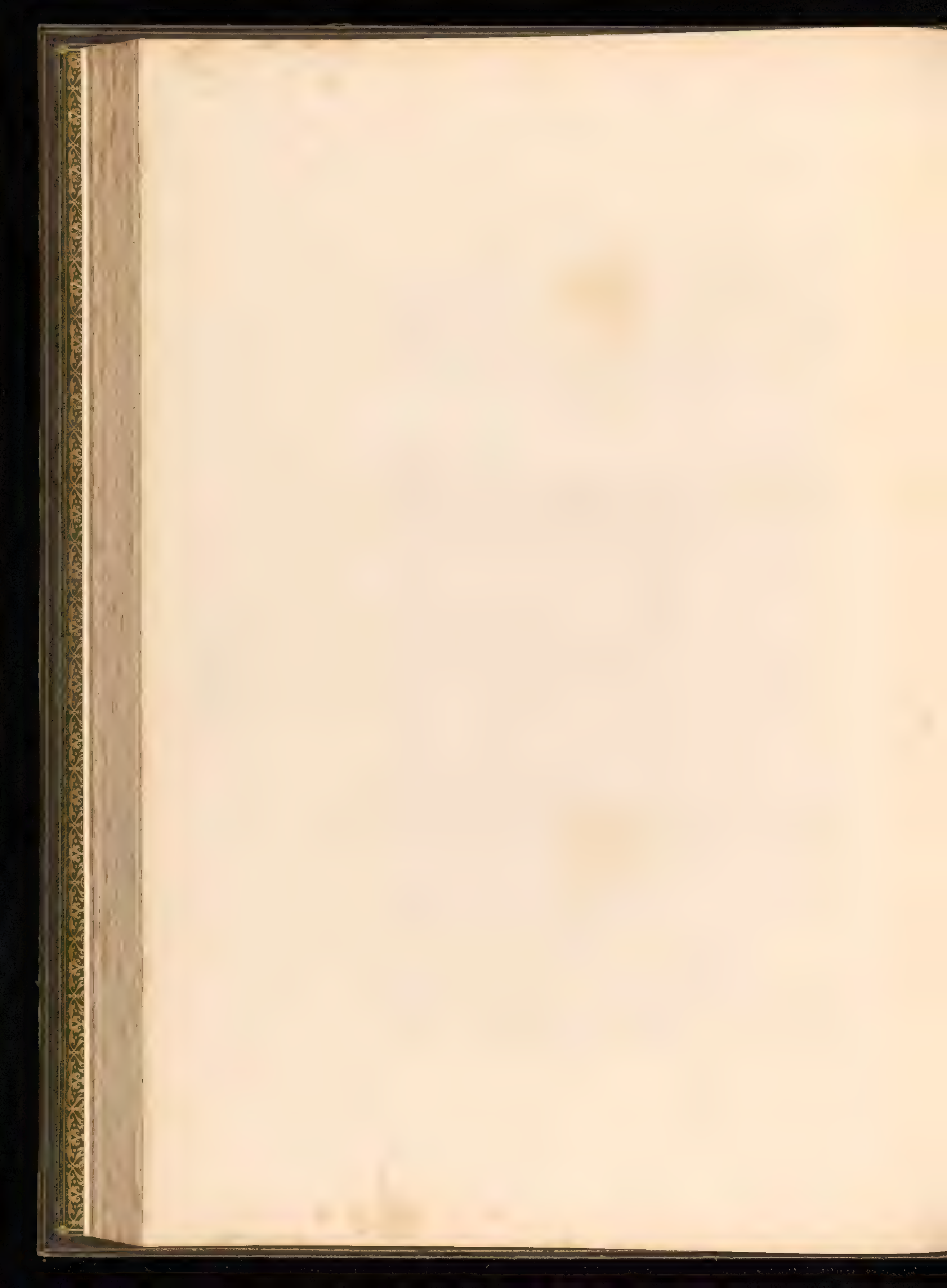
(1) Voyez, sur Pandore et sur l'Espérance, Hésiode, *Theog.*, 560 et suiv., *op et Dies*, 60 et suiv.

thée effrayé voulut refermer la boîte; il n'étoit plus temps : elle étoit vide; et il n'y restoit que l'Espérance, qui ne voulut pas nous abandonner; et même lorsque Astrée et les autres vertus, indignées des crimes du genre humain, remontèrent vers leur céleste demeure, l'Espérance resta encore sur la terre pour faire entrevoir des jours meilleurs aux hommes, chez qui la vertu conservoit quelque empire. Selon quelques anciens, l'Espérance étoit sœur du Sommeil et de la Mort. Le sommeil, présent des dieux, fait oublier les maux, nous offre toutes les illusions du bonheur, et la mort nous donne l'espoir de voir finir toutes nos peines. Pindare appelle l'Espérance *la nourrice des vieillards*. Tout dans la nature, en se renouvelant, en trouvant une nouvelle vie, rappelle l'idée de l'espérance; la fleur promet de nouveaux fruits; le fruit se reproduira, et de l'épi naîtront de riches moissons. Aussi les anciens, revêtant l'Espérance d'une robe verte, couleur chérie de la nature, lui donnoient-ils pour attributs des épis, des fleurs, et des fruits. Sa tête est ordinairement couronnée de fleurs; et, en soulevant avec sa main gauche un pan de sa tunique, et se portant en avant, elle semble indiquer que l'Espérance doit être active, et ne doit pas s'arrêter avant d'être arrivée à son but. Une pierre gravée de la collection d'Orléans représentoit cette déesse avec des ailes (1). L'emblème de l'ancre, que lui ont donné les modernes, est ingénieux; mais il ne se trouve pas dans les monumens antiques. Lorsque l'on s'occupa du fragment de cette statue, aucun attribut ne la caractérisoit d'une manière particulière. Girardon, qui la restaura, crut y reconnoître une Muse; et, en lui donnant une couronne d'étoiles et une boule, il en fit une Uranie; mais les indices des plis relevés sur la cuisse gauche suffisent pour déterminer le mouvement du bras gauche, et pour prouver que cette statue étoit celle de l'Espérance, et qu'elle avoit l'attitude qu'on lui voit sur les médailles (2). On la trouve aussi quelquefois avec le *modius,* ou le boisseau, sur la tête; on sait que c'est l'emblème des richesses et de la fertilité; dans des inscriptions, son culte est uni à celui de la Valeur, de la Victoire, de l'Honneur, et de l'Amour (3). Les Romains avoient élevé des temples à l'Espérance; celui qui étoit dans la ville, au *forum olitorium,* marché aux herbes, fut frappé de la foudre l'an 217 avant J. C.; et celui hors de la ville, brûlé l'an 213 avant J. C., fut rebâti quelque temps après. Les draperies de cette statue sont très-belles, et la pose ne manque ni de noblesse, ni de grâce.

(1) Planche LXXXVIII.

(2) Voyez les médailles de Pescennius Niger, de Philippe le père, de Claude II.

(3) Voyez le *Thes. inscript.* de Gruter, p. CI, 6; CII, 2, 4; CXVII, 4; CXXVI, 9: dans cette dernière inscription, on consacre à l'Espérance deux statues, *simulachra corolitica*, probablement en marbre coralitique ou de Luni le plus fin. M. Visconti croit que l'Espérance étoit la divinité des Césars; et la Fortune, celle des empereurs.





SAINT JÉRÔME,

PAR LE CORRÈGE.

Des *ouvrages du Corrège*, dit Mengs, *celui-ci est presque le plus beau.* Algarotti lui donne la préférence, non seulement sur tous les autres tableaux de ce grand peintre, mais encore sur tous ceux qu'il connoît. Annibal Carrache n'en parloit qu'avec transport; et, après l'avoir vu, il vouloit abandonner tout autre modèle pour ne plus étudier que le Corrège.

L'histoire de ce tableau a été suivie avec soin depuis son origine. Il fut fait en 1524, pour la signora Briséis Colla, veuve d'Ottaviano Bergonzi, gentilhomme parmesan. Elle le lui paya 47 ducats, et la dépense des six mois durant lesquels il y avoit travaillé, mais sans s'y consacrer exclusivement; car c'étoit à cette époque même qu'il exécutoit les grands travaux de l'église de Saint-Jean de Parme. On ajoute que, le tableau fini, la signora Briséis voulut au prix convenu joindre une gratification qui consista en deux voitures de bois, un cochon gras, et plusieurs mesures de froment; présent modique, mais conforme à l'usage du temps et à la modération de ce grand peintre. Car, si la fortune du Corrège ne fut pas aussi mauvaise qu'on l'a cru généralement, du moins paroît-il que la modestie et la simplicité de son caractère le tinrent toute sa vie dans cette situation médiocre, d'où le talent et le génie ne suffisent pas à faire sortir celui qui n'est pas doué d'une sorte de hardiesse, nécessaire, s'il est permis de le dire, pour imposer à la fortune.

Le saint Jérôme fut donné par la signora Briséis aux religieux du couvent de Saint-Antoine de Parme; en 1749, l'infant dom Philippe l'acheta, pour empêcher que les religieux ne le vendissent au roi de Portugal, qui en offroit, dit-on, 460,000 francs; il le fit ensuite placer dans une des salles de l'académie des beaux-arts, qu'il venoit de fonder.

Le sujet du saint Jérôme est, comme un grand nombre des tableaux de ce temps-là, le produit de quelque dévotion particulière, qui, sans s'arrêter à l'ordre des temps, aimoit à réunir dans un même cadre les objets de sa vénération. Saint Jérôme, n'y joue pas un rôle plus important qu'aucun des autres personnages. Debout, à la gauche du tableau, les genoux seulement un peu pliés, comme pour dissimuler quelque chose de sa haute taille, ce saint, accompagné de son lion, et dans la nudité

presque sauvage de son désert, offre, par l'intermédiaire d'un ange, ses ouvrages à l'enfant Jésus, assis au milieu du tableau sur les genoux de sa mère. A droite, la Madeleine à genoux, la tête et le bras appuyés sur la Vierge, prend le pied de l'enfant et l'approche de sa joue pour le caresser; derrière elle, un petit ange tient et paroît vouloir sentir le vase de parfums qu'elle doit un jour répandre sur les pieds du Christ.

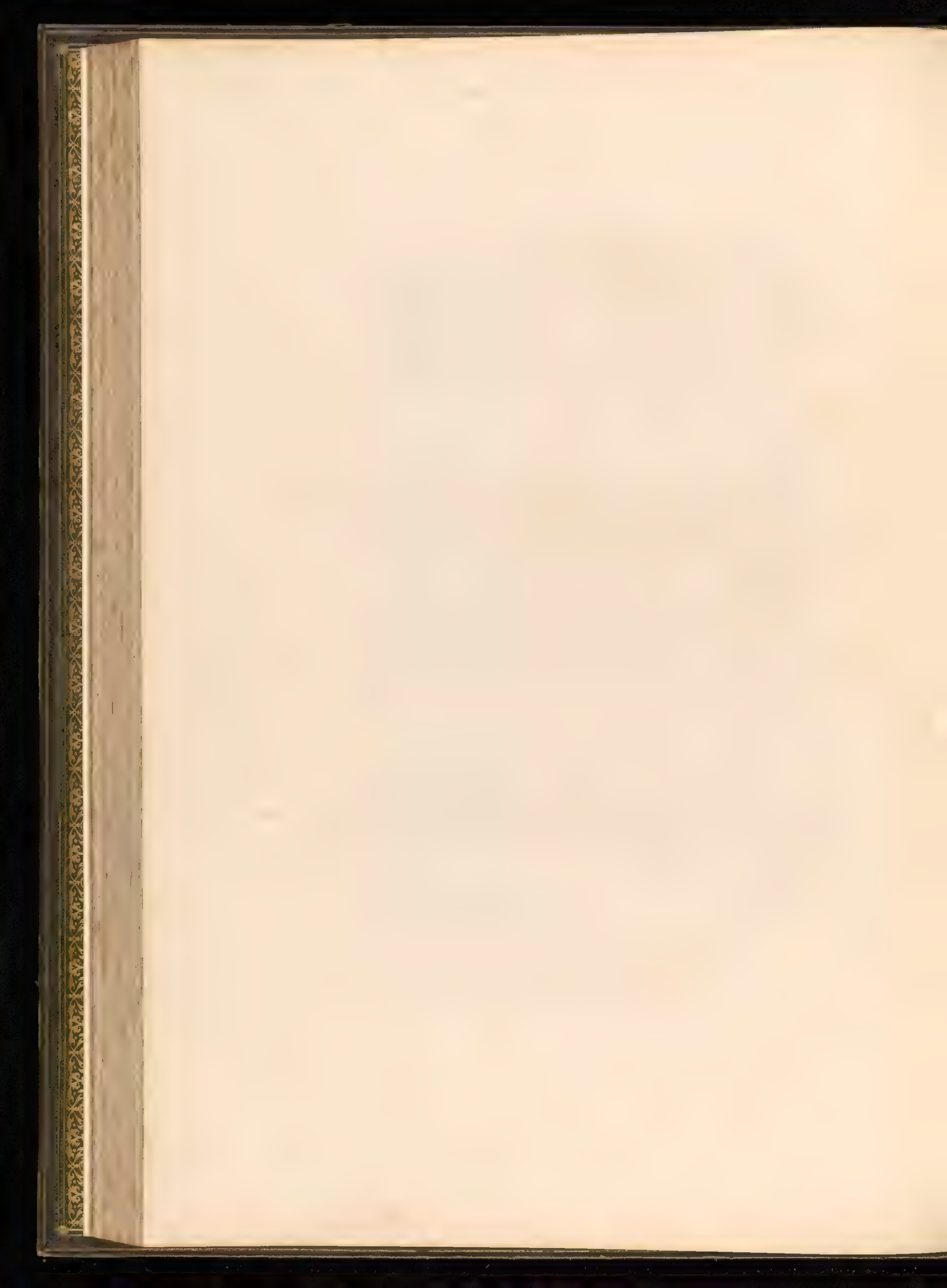
Admirable par l'expression des sentimens doux, tendres et gracieux, le Corrège a porté au plus haut degré dans cette célèbre composition le caractère qui lui étoit propre. Toute cette scène est occupée, remplie par le charme que répand autour de lui un enfant adoré. L'ange qui, le doigt sur un endroit du livre, lui ouvre les œuvres de saint Jérôme, sourit avec cette complaisance d'un enfant déjà grand pour l'enfant plus petit dont il est accoutumé à faire l'objet de ses soins, et *avec un rire si naturel,* dit Vasari (1), *qu'il contraint de rire avec lui.* Le petit Jésus, d'un air spirituel et gai, étend sa main comme s'il comprenoit; et dans le regard maternel de la Vierge perce aussi cette nuance de gaieté d'une mère amusée des jeux de son enfant. Le sévère saint Jérôme paroît absorbé dans cette douce contemplation; et l'expression mélancolique répandue sur la ravissante figure de la Madeleine indique moins peut-être un pressentiment sur la destinée de l'enfant qu'elle caresse avec tant d'amour et d'abandon, que cet excès, cette défaillance d'une tendresse qui succombe à l'impossibilité de se manifester envers un petit être encore incapable de la comprendre. L'ange placé derrière la Madeleine est charmant; la grâce de toutes ces figures est telle qu'il appartient au Corrège, et n'en contraste que mieux avec la mâle figure de saint Jérôme, auquel on peut à peine reprocher de demeurer, dans sa pose, un peu trop soumis à la ligne ondoyante qu'affectoit presque exclusivement ce grand peintre.

Accoutumés au pinceau du Corrège, les amateurs cependant traitent de prodige la peinture de son saint Jérôme, où la couleur, plus empâtée que dans aucun de ses tableaux, conserve pourtant une incroyable transparence, et des teintes tellement moelleuses, *qu'elles ne semblent pas,* dit Mengs (2), *appliquées avec le pinceau, mais fondues ensemble, comme de la cire sur le feu.*

Ce tableau a été gravé plusieurs fois; mais Augustin Carrache lui-même n'en a pu rendre toute la grâce. Il est peint sur bois.

(1) Tome VII, page 150, édit. de 1809. — (2) Tome II, page 157.

PROPORTIONS.	Hauteur,	2$^{m.}$	9$^{centim.}$	=6^{pieds}	4^{pouces}	0$^{lig.}$
	Largeur,	1	42	=4	4	6





UNE FEMME

ACCROCHANT UNE VOLAILLE,

PAR GÉRARD DOW.

PARMI les diverses classes de tableaux de genre, Gérard Dow avoit peut-être choisi celle qu'il est le plus difficile de conduire à la perfection, parceque, ne descendant presque jamais dans les derniers rangs du peuple, elle n'a pas les ressources de mouvement et d'expression qu'offrent dans leur violence ou leur vivacité les passions et les joies populaires, en même temps que la sorte d'actions qu'elle représente ne lui permet pas de s'élever aux sentimens qui animent le tableau d'histoire. Aussi les imitateurs de Gérard Dow ont-ils assez fidèlement reproduit sa touche et sa manière, mais non pas l'âme de ses tableaux. Il est rare qu'aucun d'eux ait saisi, comme lui, ce point juste au-delà duquel la vérité commenceroit à nuire à une certaine délicatesse qu'il lui est nécessaire de conserver; plus rarement encore est-on arrivé, comme lui, à ce degré d'expression qui remplit tout ce que peut demander le sujet, sans sortir de la mesure du genre qu'a choisi le peintre, et du caractère spécial de son talent. L'*Arracheur de dents* est du très-petit nombre des sujets où il soit arrivé à une expression vive; mais encore cette expression est-elle contenue par une forte résolution; et quoique le patient soit un paysan, on voit en lui la violence, mais non pas la brutalité, de la douleur. Les sentimens qui animent le tableau de *la Femme hydropique* sont au contraire du genre le plus relevé : c'est l'amour filial, l'amour maternel, la résignation, la piété aux prises avec la douleur et la mort; mais ces impressions si fortes sont seulement entrevues à travers cet extérieur de repos qu'exige la chambre d'un malade; en sorte que nous en recevons la parfaite image, mais dépouillée de ce que leur présence réelle auroit de trop âpre et de trop saillant pour l'effet que nous en voulons éprouver.

Quali per vetri transparenti e tersi
O ver per acque nitide e tranquille
Non si profonde, che i fondi sien persi

Tornan de' nostri visi le postille

UNE FEMME ACCROCHANT UNE VOLAILLE.

Debili sì che perla in bianca fronte
Non vien men tosto alle nostre pupille.
(DANTE, Paradiso, canto III.)

« C'est ainsi que, répétés dans une glace transparente et pure, ou « dans des eaux limpides, tranquilles, et pas assez profondes pour que le « fond se dérobe à notre vue, l'image de nos traits nous revient tellement « affoiblie, que l'impression en arrive à nos yeux douce et lente, comme « celle d'une perle placée sur la blancheur d'un beau front. »

Si dans cet art de produire des impressions profondes avec de simples actions et des mouvemens calmes, il y a quelque chose de plus admirable que *la Femme hydropique*, c'est *la Lecture de la Bible*. Ces deux personnages sont vieux, ils sont pauvres, ils sont seuls; mais ils lisent, ils prient ensemble; et l'image qu'ils nous présentent est celle du bonheur, d'un grand, d'un inaltérable bonheur, fondé sur la communauté d'occupations, d'idées, de sentimens religieux. Il y a généralement dans la composition comme dans la touche de Gérard Dow quelque chose de délicat et de fin dont les moyens échappent presque à l'observation, en même temps que les effets n'en peuvent être méconnus. On ne sait pas bien comment il parvient à se faire comprendre, mais il est toujours compris; il fait toujours ce qu'il veut faire; il montre toujours ce qu'il veut montrer. Ainsi, lorsqu'il nous a fait voir les dernières classes du peuple, il n'a pas voulu en représenter la grossièreté, et il a su l'éviter sans leur rien ôter de leur caractère. Cette femme accrochant une volaille à une fenêtre est bien une cuisinière, ce ne peut être autre chose; ses traits n'iroient pas à un état plus relevé, et cependant ses traits n'ont rien d'ignoble; son teint est blanc et animé, et cependant c'est celui d'une femme du peuple: elle n'est point jolie; on songeroit, en la voyant, à autre chose qu'à ce qu'on doit voir en elle; elle n'est point laide, elle rebuteroit; elle a la sorte d'agrément qui appartient à son état. Le peintre n'a rien oublié de ce qui pouvoit le constater; il a caché tout ce qui en pouvoit déplaire. Les accessoires qui l'environnent, cette marmite sur laquelle pose son bras droit, cette chandelle dans un flambeau grossier, ce pot d'étain renversé, sont peints, ainsi que la figure, avec ce charme de vérité qui est la magie du pinceau de Gérard Dow. Comme la poésie, comme la musique, le talent de Gérard Dow est un langage qui exprime fidèlement la nature, quoique la nature ne se soit jamais exprimée ainsi.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 26$^{centim.}$ 7$^{mill.}$ = 10^{pouces}.
Largeur, 21 5 = 8



UNE MARINE,

PAR CLAUDE GELÉE DIT LE LORRAIN.

Les effets de soleil sont ceux dont la peinture a le plus sobrement usé; trop décidés, trop éclatans pour ne pas attirer d'abord les regards, ils ne conviennent pas au tableau d'histoire, dont la gravité morale seroit blessée de cette distraction procurée aux yeux et à l'esprit par un objet purement matériel. Le tableau de genre les a quelquefois employés avec succès au moyen de ce que les Italiens nomment *lume chiuso*. La lumière du soleil pénétrant à travers une fenêtre, une porte ou des vitraux qu'elle dessine sur un mur ou sur une colonne, a produit, particulièrement dans quelques intérieurs d'église, un effet de vérité qui arrive presque à l'illusion. Mais dans le paysage, véritable royaume du soleil, les peintres n'ont guère cherché qu'à se soustraire à sa puissance immédiate; tous leurs moyens ont été employés pour éviter ou voiler cette lumière immense qui, remplissant l'espace, n'y laisse de place à aucun autre objet qu'elle-même. Le petit nombre de ceux qui se sont hasardés à nous rendre ou le soleil, ou seulement l'effet immédiat de ses rayons sans voile, ont senti que, là où on le montre, on ne doit prétendre à montrer que lui. Ils ont presque toujours choisi, pour y porter son plus grand éclat, ou des lointains dont la distance a déjà confondu et affoibli les contours, ou des surfaces planes sur lesquelles la lumière n'a aucune forme à dévorer. Les grands bâtimens sont singulièrement propres à recevoir les effets du soleil, parceque la simplicité de leurs profils n'a rien à souffrir de son éclat, ni rien à dissimuler de la forme des lignes tranchées qu'elle lui oppose : les angles et les sinuosités d'une surface inégale, ou se perdroient enveloppés dans la lumière, ou formeroient à l'œil un papillotage insupportable d'ombres diverses et multipliées. Ce n'est pas d'ailleurs lorsqu'on a su nous mettre en possession de la lumière, qu'il faut songer à nous en priver; l'œil, incapable de chercher autre chose, s'importune de tout ce qui la lui dérobe, et cette reine du monde devient maîtresse de notre être, comme de tout ce qui se trouve à sa portée.

Voyez ce tableau de Claude Lorrain; c'est le soleil qui le remplit. A

l'horizon formé par la mer et au-dessus duquel il vient de s'élever, à peine remarquons-nous sur la gauche un promontoire presque perdu dans les vapeurs lumineuses qui l'enveloppent. A droite, un petit fort qui semble protéger le détroit, quelques vaisseaux à l'ancre disparoissent également dans ce magnifique spectacle du soleil levant environné des légères nuées qu'il perce et dissipe, et presque perdu lui-même au sein des flots de lumière qu'il répand autour de lui. Seulement à l'horizon deux petites voiles blanches, presque imperceptibles par leur dimension, reçoivent du soleil, déjà plus élevé pour elles, un éclat qui contraste avec la scène du devant, d'où semble ne s'être pas encore entièrement retirée la nuit. Le crépuscule habite encore sous ces arbres, ces quartiers de roche, dans ces eaux que n'a point pénétrées la clarté. Mais, dans le milieu, une langue de terre plus ouverte reçoit déjà horizontalement la lumière du soleil, et l'ombre prolongée de deux hommes qui s'entretiennent sur le bord de la mer vient se confondre dans la teinte plus générale des parties moins vivement éclairées. Il s'exhale de toute cette composition un inexprimable sentiment de fraîcheur et d'espérance; jamais la terre n'a vu commencer un plus beau jour.

PROPORTIONS.	Hauteur,	33 centim.	1 mill.	= 1 pied	0 pouces 3 lig.
	Largeur,	43	4	= 1	4



HÉROS COMBATTANT,

DIT LE GLADIATEUR BORGHÈSE,

STATUE (*).

S'IL est souvent difficile de donner des dénominations précises et incontestables aux statues, aux pierres gravées, ou aux autres monumens de l'art que le temps a laissé parvenir jusqu'à nous, il ne l'est peut-être pas moins de changer celles que l'habitude a consacrées, et avec lesquelles on s'est familiarisé, malgré toutes les preuves que puisse fournir la critique sur le peu de rapport des noms avec les objets auxquels on les a distribués au hasard.

Depuis long-temps des antiquaires éclairés ont reconnu, dans le prétendu Germanicus, Mercure sous la figure d'un personnage romain. Il a été prouvé que ce qu'on nommoit Arria et Pætus étoit un sujet grec, ainsi que celui du groupe pris pour Papyrius et sa mère. On a voulu, avec raison, rendre le nom d'Ariadne abandonnée, ou d'une Nymphe, à la statue connue sous le nom de Cléopâtre, et celui de Jason au soi-disant Cincinnatus. Mais les anciennes dénominations résistent à la critique, et l'usage les protége. La belle statue dont nous allons nous occuper a éprouvé le même sort que celles que nous venons de citer, et auxquelles il seroit facile d'en ajouter beaucoup d'autres. Lorsqu'elle fut découverte à Capo d'Anzo, l'ancienne Antium, au commencement du XVIIe siècle, sous le pontificat de Paul V, on aimoit à trouver dans les ouvrages de l'antiquité des sujets qui eussent rapport à l'histoire ou aux mœurs des Romains; et, sans être arrêté par la nudité de la figure, contraire à l'usage des Romains, et tout-à-fait dans le style et le costume grecs, sans

(*) Cette statue du Musée Royal, n° 262 du nouveau catalogue, est en marbre grechetto : elle a de longueur, de la tête au talon gauche, dans sa plus grande étendue, 1 mètre 990 millim., 6 pieds 1 pouce 6 lignes. On la regardoit comme le plus bel ornement de la galerie Borghèse. Elle a été publiée par Perrier, en quatre planches; par Sandrart; par A. Maffei, dans son *Recueil des plus belles Statues de Rome;* par Winckelmann, *Hist. de l'Art,* 2 vol., édit. de Rome; dans l'ouvrage sur la *villa Borghèse*, vol. II, st. 7, n° 10; dans le *Musée Bouillon*, vol. III, et ailleurs. Cette statue n'a de moderne que l'oreille, la main, et une partie du bras droits; la plinthe est antique.

faire attention à l'inscription, qui annonce qu'elle est l'ouvrage d'un artiste grec, que la forme des lettres doit faire croire assez ancien, on ne vit dans ce chef-d'œuvre qu'un gladiateur, et le nom lui en est resté.

L'inscription de cette statue et son style ne permettent pas de douter qu'on ne la doive à un sculpteur grec, et d'une époque antérieure à celle où les Romains les ont fait travailler; et, quand même on pourroit le placer parmi les statuaires grecs établis à Rome, il n'y auroit pas plus de raisons pour croire qu'il ait voulu représenter un gladiateur. Les monumens, tels qu'un beau tombeau de Pompei (1), qui nous ont conservé des figures de gladiateurs, les bronzes, les terres cuites, et les peintures, ne les offrent jamais nus; ils sont toujours armés de toutes pièces, ou à peu près, et très-lourdement; et les monumens sont d'accord, sur leurs costumes et sur leurs armes, avec ce que nous rapportent les auteurs. Ainsi notre statue ne peut pas représenter un gladiateur romain. Il n'est pas plus probable qu'elle en offre un grec. Ce genre de spectacle ne fut introduit en Grèce que très-tard, sous les empereurs, et avec beaucoup de peine; les mœurs des Grecs les repoussoient. Le style de la statue est plus ancien que cette époque; et d'ailleurs on ne voit pas que les Grecs aient jamais consacré par des statues la mémoire et le courage brutal des gladiateurs; leurs exercices ne faisoient pas partie de ceux des grands jeux, ou s'ils y furent admis, ce ne fut que lorsque les fêtes étoient en partie dépouillées de leurs honneurs; et que les bois d'Olympie, dépeuplés de leurs chefs-d'œuvres par les Romains, ne se voyoient pas décorés par les monumens de nouvelles victoires. Le baron de Stosch et d'autres croyoient reconnoître un discobole dans cette statue; mais cette opinion n'est guère soutenable. Le discobole, pour lancer son disque avec force, étoit obligé de porter le corps en arrière, et de le faire supporter entièrement par la jambe droite, tandis que l'autre, presque libre, n'agissoit qu'au moment où le disque partoit. A quoi serviroit, dans cet exercice, le bras gauche étendu dans toute sa longueur en avant, tandis que le bras droit seroit dans l'inaction, et que, par la position du corps en avant sur la jambe droite, le discobole perdroit une partie de ses moyens et de son équilibre pour lancer son disque? On ne voit pas non plus ce qui lui feroit diriger ainsi ses regards en l'air vers un objet près de lui, et qui paroît le menacer, au lieu de les porter vers l'espace qu'il doit faire parcourir à son disque, et vers le but qu'il veut

(1) Voyez les *Ruines de Pompei*, par M. Mazois, vol. I.

atteindre. La courroie du bouclier qui reste au bras droit de notre statue, sa pose, sa nudité, tout nous prouve qu'elle représente un héros combattant, et qui, par quelque exploit, soit à l'attaque d'une ville, soit en se défendant seul contre plusieurs guerriers à cheval, avoit mérité qu'on lui décernât une statue qui rappelât et son courage et la pose dans laquelle il avoit combattu. C'est ainsi qu'on avoit représenté Chabrias, à genoux, la pique en avant, se couvrant de son bouclier, pour rappeler une attitude qu'il avoit fait prendre à ses soldats, et qui leur fit repousser les Lacédémoniens.

La figure du héros combattant n'a rien d'idéal, et ne permettroit même pas de penser que c'est un ancien héros grec attaqué par des Amazones. Sa tête, d'une nature vigoureuse et d'un âge mûr, a le caractère d'un portrait. Il ne seroit pas trop hasardé de croire, avec Winckelmann, que cette statue, trouvée à l'endroit où avoit été découvert cent ans auparavant l'Apollon du belvédère, pouvoit, ainsi que celle-ci, faire partie de celles que Néron avoit fait enlever de la Grèce, et sur-tout du temple de Delphes. C'eût été alors une de ces statues conservées en grand nombre dans le temple d'Apollon, et qu'on lui consacroit en reconnoissance de ses faveurs et des succès qu'on lui devoit. Apollon, sortant brillant de gloire des ruines d'Antium, et rendu à l'admiration du monde, offrit le plus beau modèle de la nature idéale; et l'on vit à quelle hauteur sublime s'élevoit le génie des Grecs, lorsque, abandonnant la terre, il sembloit prendre un vol hardi vers l'Olympe, pour contempler les dieux. Le héros combattant, plein de la force et de l'élégance qui résultent de la belle harmonie des parties avec l'ensemble, présente le plus beau modèle de la nature humaine; on diroit, au feu et au mouvement qui l'animent, qu'il s'est fait jour à travers les décombres qui le retenoient. La conception de ce chef-d'œuvre n'a rien du sublime d'un dieu ou des héros de l'Iliade; mais il offre tout ce qu'on peut desirer comme beauté de forme et de proportions dans un corps vigoureux et endurci aux fatigues et aux combats. Une exécution ferme et savante, bien adaptée au sujet, le mouvement juste des muscles, la beauté des jointures et des attaches, tout concourt à faire de cette statue un des meilleurs modèles à étudier.

Plus heureux que l'auteur de l'Apollon du belvédère, que nous admirons sans le connoître, celui du héros combattant a transmis son nom à la postérité, qui peut lui payer son tribut d'hommages. Il est vrai que

cette espèce de mystère qui couvre l'origine de la statue du dieu de Delphes lui donne un certain rapport avec ces statues que l'on disoit tombées du ciel, et faites par la main des dieux. L'inscription gravée sur le tronc d'arbre qui sert de support au héros combattant nous apprend que nous le devons à Agasias, fils de Dosithéus d'Éphèse. Il paroît que l'école de cette ville métropole de l'Ionie vit éclore dans son sein des artistes distingués; l'histoire en cite plusieurs (1). Le Mars du Musée Royal, n° 411, est d'un Héraclide d'Éphèse, fils d'un Agasias; et il est très-probable, ainsi que le pense M. Visconti, qu'il étoit fils de l'Agasias auteur du héros combattant. D'après la forme des lettres et le style de cette statue, Winckelmann, dans son Histoire de l'Art, croit que c'est la plus ancienne de celles qui portent le nom de leur auteur, dont l'époque remonte vraisemblablement aux temps des premiers successeurs d'Alexandre-le-Grand. Nous ne pouvons nous empêcher d'attirer l'attention sur la belle statue de Jason de la salle des cariatides, appelée mal à propos Cincinnatus. Il nous semble qu'elle a de grands rapports dans le faire et dans le style avec celle du héros combattant; et, sans aller jusqu'à croire qu'elle soit de la même main, on pourroit la regarder comme sortie de la même école, et l'on établiroit peut-être d'une manière assez plausible que ce fut celle qu'avoient formée Lysippe et ses nombreux éleves.

(1) Voyez la *Note sur Éphèse,* que j'ai mise dans le *Voyage dans le Levant*, par M. le comte de Forbin.



SAINTE FAMILLE,

PAR PAUL VÉRONÈSE.

PAUL VÉRONÈSE a laissé, écrites de sa main, plusieurs notes sur les diverses manières dont il conçoit que puisse se traiter le sujet de la sainte Famille, sujet si souvent reproduit, et que Paul Véronèse devoit chercher à varier par d'autres moyens que ceux qui ont appartenu à Raphaël.

« Si j'ai jamais le temps, dit-il dans une de ces notes, je veux repré-« senter un repas somptueux dans une superbe galerie, où l'on verra la « Vierge, le Sauveur, et Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cor-« tège d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur présenter dans des « plats d'argent et d'or des viandes exquises, et une abondance de fruits « magnifiques. D'autres seront empressés à leur offrir dans des cristaux « transparens et des coupes brillantes d'or des liqueurs précieuses, pour « montrer le zèle des esprits bienheureux à servir leur Dieu. » Ailleurs ce sera Jésus enfant, endormi par les concerts des anges; ou bien, comme dans un tableau décrit par lui-même, et qu'il a, dit-il, exécuté pour sa propre maison, on verra autour du Sauveur et parmi les groupes des anges les étoiles, le soleil, la lune, couvrant la terre des fruits de toutes les saisons (1).

Cette magnificence d'imagination qui se fait remarquer dans toutes les compositions de Paul Véronèse fut pour ses contemporains un grand sujet d'admiration et d'eloges. Dans une pièce de vers de Zuccari, on voit la Peinture exprimer sa reconnoissance envers ce grand peintre, qui lui « a mis au cou, dit-elle, un collier des plus riches pierreries de l'O-« rient, et un grand pendant de blanches perles » :

E di candide perle un gran pendente.

Mais, dirigée par un goût plus pur et plus élevé que celui qui a dicté les éloges de Zuccari, la magnificence de Paul Véronèse fut toujours de la dignité. Ces vases brillans, ces vêtemens somptueux, ces édifices superbes dont il a décoré la plupart de ses tableaux, ne sont pour lui que les accessoires indispensables d'une idée; la grandeur de son génie est beaucoup

(1) Ridolfi, *Maraviglie dell' arte*, etc., part. I, p. 307; *Venitia*, 1648.

plus encore dans l'espace qu'il embrasse, dans le sujet qu'il conçoit, que dans la manière dont il le remplit; et cette grandeur s'augmente singulièrement du peu qu'elle lui a coûté. Il semble en effet que, pour prodiguer tant de richesses, il n'ait eu qu'à les concevoir par la pensée, tant elles s'ordonnent facilement et naturellement dans sa composition, tant elles se produisent rapidement sous son pinceau, tant l'harmonie de toutes ces parties si nombreuses, si brillantes, si hardies, semble attester un seul jet, comme elle saisit en un seul coup d'œil. Un bonheur si particulier est un de ces dons de la nature, une de ces propriétés du génie qui ne se transmettent point; et l'on peut dire avec Zanetti (1) que « quiconque n'est pas sûr que son génie soit sorti de la même étoile que « celui de Paul ne doit pas se risquer à imiter sa manière. »

Destinée surtout à produire d'admirables effets dans les grands tableaux et les vastes perspectives, cette manière de Paul Véronèse a su cependant s'approprier aussi à des ouvrages de moindre dimension, où sa hardiesse paroît d'autant plus étonnante qu'elle s'applique à des objets qui sembleroient ne pouvoir être rendus que par une grande finesse de pinceau. On raconte (2) que des religieuses pour qui il avoit fait un petit tableau du paradis, choquées du défaut de fini qu'elles croyoient remarquer dans cet ouvrage, s'empressèrent de le céder à un peintre flamand, qui leur offroit en échange un des siens, et qui alla aussitôt vendre celui de Paul Véronèse, dont il tira un prix considérable. La même chose eût pu arriver au tableau dont nous donnons ici la description, s'il fût tombé entre les mêmes mains; il semble que quelques touches aient suffi au peintre pour terminer son ouvrage, où brillent cependant tous les détails de magnificence dont il aimoit à enrichir ses sujets. Il pouvoit ici les prodiguer sans inconvenance. L'enfant Jésus sur les genoux de sa mère, donnant sa main à baiser à une religieuse que lui présente S. Joseph, n'est plus l'enfant né dans la crèche, c'est le dieu des chrétiens, l'objet d'une pensée mystique, que l'on peut, que l'on doit représenter avec les attributs de la gloire et non ceux de la pauvreté. Cette religieuse, destinée probablement à représenter quelque sainte fondatrice, tient la palme, symbole du martyre; Ste Élisabeth lui tresse une couronne, et la Madelaine lui présente la main de l'enfant.

(1) *Della Pittura Veneziana*, p. 164.

(2) Ridolfi, part. I, p. 315.

Proportions. { Hauteur, 51 centim. = 18 pouces 9 lign.
Largeur, 41 — 16



LA MARCHANDE DE VOLAILLE,

PAR METZU.

Si, dans un tableau composé d'une simple figure, Metzu sait faire parler son personnage à l'imagination du spectateur, à plus forte raison dans une scène, quelque simple qu'elle soit, où deux personnages agissent l'un sur l'autre, où l'action de chacun d'eux s'explique par l'action correspondante, rend-il parfaitement claire et évidente la situation des interlocuteurs; il saisit pour ainsi dire leur pensée au passage, nous indique le point précis où ils en sont de leur action ou de leur entretien, fait comprendre ce qui les y a amenés, et ce qui doit s'ensuivre; c'est là le propre de l'art. Le moment qu'il représente réellement est borné, imperceptible, et seroit sans intérêt, s'il n'offroit à l'imagination l'action tout entière à laquelle il appartient. « Dans chacune des figures de Raphaël, dit Mengs, « on voit exprimé ce qu'a fait le personnage avant de se livrer à l'action « actuelle, et l'on peut presque comprendre ce qu'il va faire ensuite (1). » Ce grand art de Raphaël s'applique à tous les genres. Metzu, dans le sien, quelque borné qu'il pût être, a porté cette observation de la vérité qui saisit de la situation actuelle du personnage tout ce qui tient à l'ensemble de son existence, et à celui de l'action dont il s'occupe.

Ainsi nous comprenons parfaitement, non seulement de quoi s'occupent les deux femmes sur lesquelles roule l'action du joli tableau de la *Marchande de volaille,* mais nous comprenons comment elles s'en occupent, ce qu'elles ont dit et fait dans cette partie de l'action qui a précédé le moment actuel, ce qui va le suivre et terminer l'action. Cette femme qui, debout, le bras passé dans l'anse du seau de bois qui lui sert à mettre ses provisions, son argent dans la main droite, présente de la main gauche une pièce de monnoie à la marchande, est une cuisinière d'un étage assez relevé, ou plutôt même une bourgeoise : elle a de l'autorité dans le maintien; elle est accoutumée à faire ses prix. Après une discussion, où elle a probablement cédé quelque chose, elle offre à la marchande son prix définitif. Celle-ci accepte, avec l'expression de la soumission à la nécessité : sa figure et son vêtement annoncent la pauvreté; son maintien résigné indique l'habitude de subir les conditions qu'on lui impose. Ainsi le seul aspect de ces deux femmes nous instruit de leur situation; leur

(1) Tome II, pag. 77, *Descrizione dei principali quadri del Palazzo reale di Madrid.*

action est arrivée au point où elle se développe à nous dans toute sa partie antécédente, et peut en même temps nous indiquer sa terminaison prochaine. Comme le dit encore Mengs de Raphaël, ici l'action n'est point « totalement accomplie, mais se présente comme venant de com« mencer ou près de finir; c'est ce qui donne aux figures tant de vie, « qu'à les regarder attentivement, elles semblent se mouvoir. » En effet, notre imagination anticipe le mouvement dont elle a la prescience certaine, et pour l'esprit frappé de cette manière le personnage est réellement en mouvement; car nous attendons le pas qu'il va faire, précisément comme si nous venions de lui voir faire le pas précédent. Ici, le marché se termine, mais il n'est pas terminé; la femme qui marchande présente l'argent, mais elle ne l'a pas donné; la marchande avance la main pour le prendre, mais elle ne l'a pas pris. La pièce de volaille, qui fait le sujet de la discussion, est encore sur la table, elle n'a point encore passé dans les mains de l'acheteur; mais nous savons positivement que tout cela va se faire, et nous savons comment et pourquoi.

Un des plus jolis accessoires de ce charmant tableau est la figure du chien de la bourgeoise. Laissé à lui-même pendant la scène qui vient de se passer, il s'est doucement et timidement approché d'une escabelle près de laquelle, sur un panier couvert d'une planche, vient d'être déposé un chapon; il a mis d'abord sur le bord de l'escabelle une de ses pattes de devant, puis l'autre, puis son museau s'approche et flaire d'un peu plus près la proie qui le tente : son regard de côté, ses oreilles reculées, sa queue serrée, cette gueule qui commence à s'écarter par les coins pour s'ouvrir bientôt inopinément, tout peint son état de désir et de crainte. Il est impossible de représenter d'une manière plus comique la douloureuse anxiété du larron, tourmenté à la fois de la convoitise et de la peur des coups. Ce chien participe au mouvement du tableau; on attend le moment où il va sauter sur le chapon, et se sauver en l'emportant; on voit d'ici tout le désordre que va produire cet incident.

On a reproché à ce tableau quelque disproportion entre les figures et les bâtimens. Il est certain que la porte de la maison paroît un peu basse pour la marchande assise devant; mais on peut supposer deux degrés à descendre pour entrer dans cette misérable demeure. Cette critique s'applique plutôt au fond, qui ne présente pas une perspective linéaire tout-à-fait d'accord avec la perspective aërienne.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 39 centim. = 1 pied 2 pouces.
{ Largeur, 34 1



MARINE,

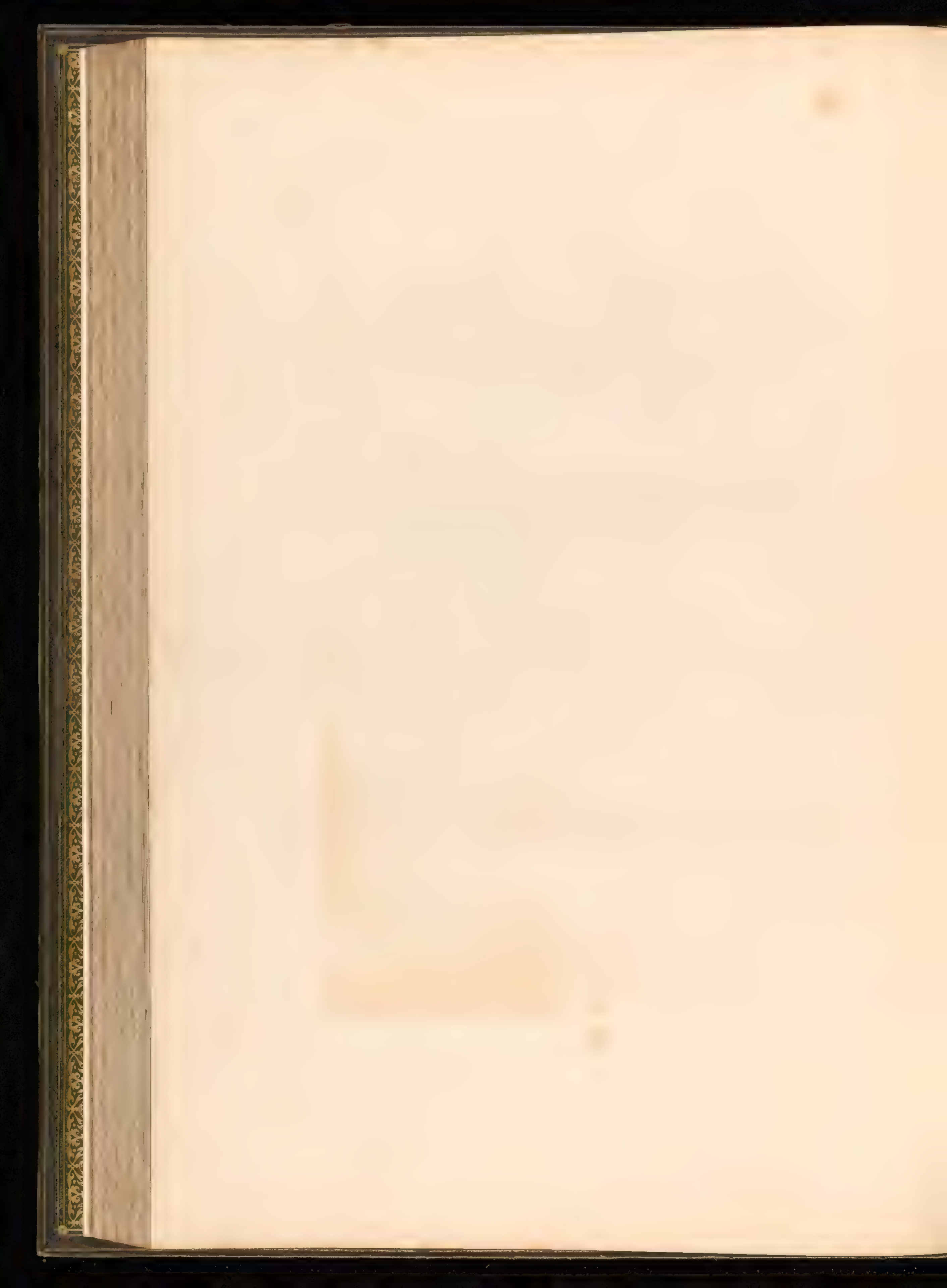
PAR CLAUDE LORRAIN.

Tout ce que nous sommes capables de concevoir existe dans la nature, mais dispersé et confondu. Le génie rassemble les qualités éparses de l'objet auquel il s'est attaché, ou plutôt qui s'est attaché à lui, l'envahit, et l'obsède; il en fait un être pour ainsi dire individuel, avec des formes déterminées et une existence particulière. C'est ainsi que le génie est créateur. Claude Lorrain s'est emparé de la lumière; et, dans ses tableaux, elle n'est plus simplement le moyen qui nous est donné pour percevoir les objets par l'organe de la vue, elle est elle-même objet des regards et de l'attention. Ses effets semblent être devenus indépendants des surfaces qu'elle éclaire; et, dans les espaces qu'elle remplit, la vue, que rien n'arrête, croit n'apercevoir que la lumière seule, tant, par leur ténuité, les corps qui la réfléchissent disparoissent et s'absorbent dans la splendeur dont elle les environne. Tantôt ce sont de légères vapeurs qui, imprégnées de soleil, semblent, en prêtant à ses rayons un peu de leur opacité, se pénétrer de leur éclat. Tantôt un de ces rayons, se dardant à travers un étroit interstice, frappe un coup si vif que l'œil saisi ne peut errer un seul instant, et, de son premier regard, dit: Là est la lumière. Quelquefois c'est par-derrière qu'elle frappe des objets laissés dans l'ombre et qu'elle dessine comme par un contour enflammé.

Ici les accidents de la scène ont donné au peintre le jour à côté de la nuit, l'action de la lumière complète, et complètement contrastée par de véritables ténèbres. La mer occupe tout le devant du tableau, et s'enfonce à droite dans une vaste étendue terminée à l'horizon par des montagnes derrière lesquelles vient de se lever le soleil, pur, et dans tout l'éclat qui annonce un beau jour. Mais, à peine élevé sur l'horizon, en même temps qu'il enveloppe de lumière les sommités au-dessus desquelles il se fait déja voir, il n'a pas encore surmonté les barrières que lui opposent des terrains plus rapprochés, et qui cachent, à la gauche du tableau, non seulement son disque, mais même les rayons éloignés qu'il lance autour de lui; à cette gauche, l'horizon est masqué par une très haute montagne,

au pied de laquelle s'étend une grande ville, et, au bas de la ville, un port rempli de vaisseaux. Sur un promontoire qui s'avance en croissant, et cache aux spectateurs une partie du port, s'élève un rocher surmonté d'un phare. Devant le phare se voient un grand vaisseau et une barque montés par quelques hommes, seul indice de l'approche du jour qui vienne animer cette partie du tableau, encore couverte de silence et d'obscurité; seulement un rayon de soleil, échappé de derrière la montagne, a soudain sillonné d'un trait lumineux ces vagues noirâtres, sur lesquelles il ressemble un peu à un rayon de la lune traversant les ténèbres de la nuit. Peut-être cet effet de lumière est-il un de ceux qui, réellement existants dans la nature, mais trop rarement observés, ne doivent, à cause de leur singularité, être adoptés par la peinture qu'avec beaucoup de réserve. Du reste, la scène de jour, ce fond de mer, ces montagnes, ces voiles qu'on aperçoit à l'horizon, illuminées par le soleil, sont d'un effet admirable.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1 pied 9 pouces
{ Largeur, 2 3





AMAZONE BLESSÉE,

STATUE (*).

Si l'on en croit les auteurs grecs amis du merveilleux, il exista dans l'Asie une nation de femmes guerrières, qui, ne connoissant de plaisirs que les armes, et méprisant les douceurs de l'amour, ne formoient avec leurs voisins que des unions passagères dont elles ne conservoient d'autres gages que les filles, destinées à perpétuer ce peuple d'un seul sexe, que sa fierté séparoit du reste du monde. Emportées par leur humeur belliqueuse ou par le désir de s'établir dans des contrées qui leur offroient plus d'avantages que les vallées du Caucase et les bords du Phase, les Amazones entreprirent à plusieurs époques des expéditions lointaines; souvent la victoire couronna leurs armes, et la renommée de leur valeur et de leur beauté répandit assez d'éclat pour qu'Hercule mit au rang de ses plus beaux exploits la gloire d'avoir vaincu leur reine Antiope, qui, unie par ce héros à Thésée, donna le jour au vertueux Hippolyte.

On retrouve encore ces héroïnes à différentes époques de l'histoire grecque (1). Mais, sans entrer dans une discussion critique sur le plus ou moins de probabilité de l'histoire des Amazones, et sans rechercher s'il est vraisemblable qu'après un très-long voyage, et après avoir fait le tour du Pont-Euxin, elles aient porté leurs armes jusqu'en Grèce, et fondé plusieurs villes dans l'Asie mineure, nous ne nous en occuperons que sous le rapport des arts. Les exploits de ces héroïnes ont fourni des sujets à la peinture et à la sculpture; le Parthénon et d'autres monumens d'Athènes offroient les victoires que les Athéniens se glorifioient d'avoir remportées sur ces femmes guerrières; le contraste de héros et d'héroïnes disputant de valeur et de beauté répandoit beaucoup de variété dans les compositions, et permettoit de développer dans des genres différens tout ce que le dessin peut offrir de force, d'élégance, et d'expression; il n'en eût pas fallu davantage pour réaliser la fable des Amazones; et, si l'histoire ne leur eût pas donné une existence, le génie des artistes grecs, à

(*) Cette statue du Musée Royal, nº 281, haute de 1 mètre 881 millim. (5 pieds 9 pouces 6 lignes), et qui vient du château de Richelieu, est en marbre pentélique; les bras et la partie inférieure depuis les hanches sont modernes.

(1) On peut voir, sur l'histoire des Amazones, les *Héroïques* de Philostrate; le président de Brosses, *Acad. des Inscript.*, vol. XXXVII, p. 504; Fréret, *idem*, vol. XXI, p. 106; les *Monum. inéd.* de Millin, vol. I, c. 27, etc.

qui tant de dieux durent la naissance, eût aussi créé les Amazones. Mais loin de les représenter, comme le raconte Hippocrate, et, d'après lui, Quinte-Curce, privées de la moitié de leurs attraits, et sacrifiant un de leurs seins pour tirer de l'arc avec plus de facilité, les statues et les monumens les offrent non seulement ornées de tous leurs charmes, mais on a même donné à leur poitrine plus d'ampleur qu'à celle d'autres figures, pour marquer sans doute que ce sont des femmes dans la force de l'âge, et qui ont été mères. La beauté de leurs traits est pleine de dignité, et l'on y remarque en général un caractere de mélancolie que devoit inspirer une vie isolée à des femmes qui, nées pour plaire et pour aimer, résistoient aux vœux les plus chers de la nature, et qui, regrettant souvent des liens aussitôt rompus que formés, vivoient sans époux, sans parens, sans amis, et sans plaisirs.

Il paroît qu'à l'époque de Phidias il y eut parmi les statuaires grecs un concours pour adjuger le prix à la plus belle statue d'Amazone. Celle de Polyclète le remporta; et ce statuaire avoit pour concurrens Ctésilas, Cydon, Phradmon, et le divin Phidias. L'imagination se représente avec peine ce que pouvoit être un tel ouvrage, jugé le plus beau dans un temps si fertile en chefs-d'œuvre. L'Amazone de Polyclète fut seule trouvée digne d'être placée dans le temple d'Éphèse, l'une des merveilles du monde, et que l'on disoit fondé par les Amazones. Entre les autres statues célèbres on citoit l'Amazone de Strongylion, surnommée *Eucnémos*, ou aux belles jambes, et Antiope, qu'Aristoclès avoit représentée à cheval, combattant contre Hercule. L'Amazone blessée de Ctésilas avoit une grande réputation. Celle qui a donné lieu à cet article est aussi blessée au côté droit; affoiblie par la perte de son sang et par la douleur, elle la supporte avec calme et courage. On pourroit croire que cette statue représentoit Antiope blessée par Molpadie, indignée qu'elle eût cédé à l'amour de Thésée. Ayant été restaurée sans intelligence dans le seizième siècle, elle n'offre plus le costume que l'on donnoit aux Amazones; vêtues ou de peaux d'animaux féroces, ou d'une robe légère qui ne descendoit pas jusqu'aux genoux, ces femmes belliqueuses étoient toujours prêtes à combattre à pied ou à cheval; elles n'avoient pour armes qu'un bouclier échancré en croissant (*pelta*), un arc, un carquois, et la bipenne, hache à deux tranchans; leur pied gauche étoit armé d'un éperon. Ainsi la robe longue qu'on a donnée à cette héroïne a changé le caractère de ce fragment, que la beauté du style pourroit faire regarder comme une imitation antique d'un ouvrage remarquable, peut-être même de l'Amazone blessée de Ctésilas.



LA NATIVITÉ,

PAR ANNIBAL CARRACHE.

On a peine à comprendre, surtout en considérant ce tableau, comment il est possible que Mengs ait refusé à Annibal Carrache la *réflexion philosophique* (*riflessione filosofica*). La réflexion fut particulièrement le caractère de l'école des Carrache; c'étoit en appliquant à leur art les vues de l'esprit et les préceptes de la raison, qu'ils avoient su le ramener à la nature écartée par des préjugés d'école. Ce fut dans les sentimens réfléchis, dans les émotions intérieures de l'âme, qu'ils cherchèrent la source de cette expression pure et sage, opposée par eux avec tant de succès à l'exagération des imitateurs maladroits de Michel-Ange. Sans doute, entrés tous les trois dans la même voie, ils la suivirent avec des facultés diverses. L'expression est peut-être plus pénétrante dans les tableaux de Louis, et la conception plus ingénieuse dans ceux d'Augustin, qu'Annibal a surpassés tous les deux pour la pureté du style et la grâce des formes. Mais presque toutes les productions de ces trois grands maîtres révèlent la pensée; l'attention s'y arrête d'abord, involontairement saisie par le naturel et l'apparente simplicité de l'expression. Cette simplicité est celle de la richesse; elle révèle l'ordre et invite la réflexion à pénétrer dans les trésors de vérité qui se déploient devant elle à mesure qu'elle pénètre et s'enfonce plus avant.

Ici le premier effet est celui d'un grand mouvement, effet assez rare chez les Carrache. Ils ne font guère entrer d'ordinaire dans leurs tableaux plus d'une douzaine de figures; mais il s'agissoit de représenter un évènement pour ainsi dire universel. Le Christ vient de naître, tout s'est ému sur la terre et dans le ciel. Le firmament s'est ouvert, et sur les nuées peuplées de chérubins se montrent à nous les chœurs des anges (*minstrelsy of heaven*). Les uns, revêtus des formes de l'adolescence, célèbrent par des hymnes et au son des instrumens la venue du Rédempteur; des voix d'anges enfans les accompagnent; et l'un d'eux, au milieu du tableau, élève une banderole sur laquelle se lisent en lettres d'or les paroles triomphales *gloria in excelsis*. Au-dessous quelques autres se

balancent sur leurs ailes, parfumant d'une pluie de fleurs le groupe terrestre auquel se sont unis d'autres anges qui complètent ainsi la chaîne d'actions de grâces que vient de former entre le ciel et la terre le grand avènement du Fils de l'homme. Ce groupe inférieur se compose de trois bergers, de la Vierge, de S. Joseph et de trois anges, tous agenouillés autour de l'enfant, qui, couché au milieu d'eux sur la paille de la crèche, y forme comme un point lumineux où viennent se confondre les regards et les sentimens des divers personnages.

Cette belle composition est remarquable à la fois par la richesse et l'harmonie; l'unité et la variété. Le groupe d'en-haut, d'une ordonnance presque symétrique, composé d'êtres de la même nature, du même âge, du même sexe, tous charmans, tous animés du même sentiment, offre surtout un exemple frappant de l'art de disposer et d'accorder les lignes sans confusion et sans monotonie, et du talent de diversifier les formes et les caractères de la beauté; sur leurs physionomies variées comme leurs traits règne cependant une même expression d'amour et de désintéressement céleste, de joie sans étonnement et sans aucun mouvement qui paroisse les faire sortir de leur état habituel. On ne sauroit dire si ce moment n'est pas semblable à tous ceux de leur existence.

Chez les bergers, l'attendrissement, la surprise, l'admiration, se manifestent avec une vivacité qui les distingue parfaitement des anges mêlés avec eux. La figure de l'enfant est intelligente et majestueuse; et au milieu du groupe, la Vierge, les mains sur la poitrine, l'âme élevée vers le ciel et les yeux sur son enfant, paroît remplie d'un sentiment qui n'appartient qu'à elle, comme à elle seule appartient la dignité des hautes destinées auxquelles elle va se dévouer avec la profonde tendresse d'une mère.

Proportions.						
	Hauteur,	1 m.	2 centim	9 m.	= 3 pieds	2 pouces.
	Largeur,	0	83	9	= 2	7



UNE FEMME

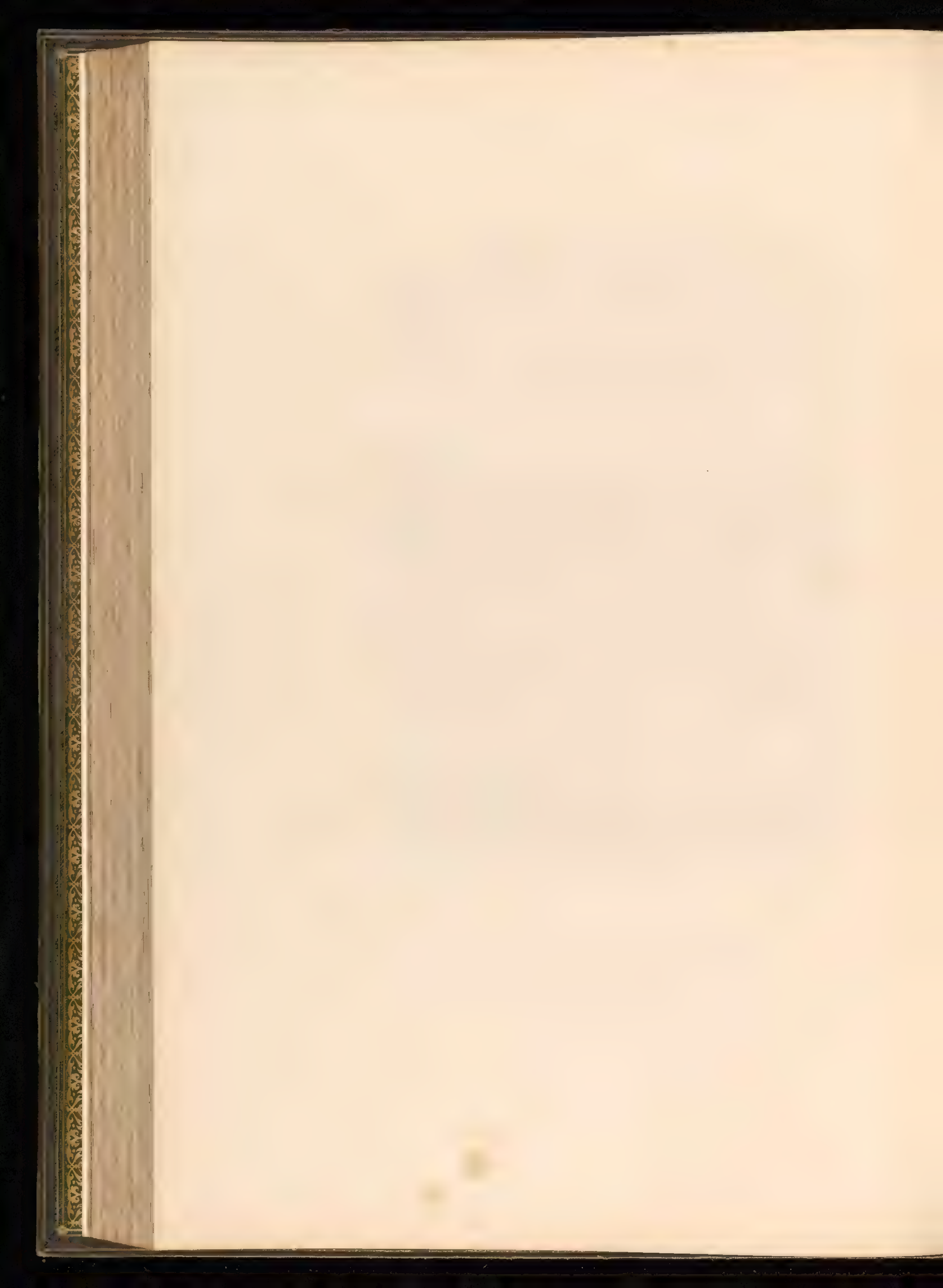
ACCORDANT UNE GUITARE,

PAR METZU.

A LA simplicité des scènes, à l'uniformité de ces costumes, si constamment désavantageux et si fidèlement observés dans presque tous les tableaux flamands dont le sujet appartient aux classes élevées de la société, on seroit tenté de prendre la plupart de ces ouvrages pour des portraits que le talent et la réputation du peintre ont seuls élevés au rang de tableaux, en leur donnant aux yeux des amateurs une valeur indépendante de l'intérêt individuel qu'ont pu y attacher ceux pour qui ils ont été entrepris. Mais, s'il est difficile de concevoir autrement le choix de quelques situations qui ne laissent entrevoir dans les personnages, qui n'offrent à deviner au spectateur aucun sentiment, aucune pensée susceptible du moindre intérêt, il en est qu'on ne sauroit expliquer de cette manière. Le tableau de Metzu nous paroît être de ceux qui ne peuvent avoir été faits pour représenter des personnages existans. Quelque délicate que soit la nuance des affections qui paroissent animer les deux acteurs de cette scène, quelque vagues, quelque foibles que soient les indices qui peuvent servir à déterminer leur situation, elle n'est pas de celles où une femme souffre qu'on la peigne.

Est-ce une première déclaration qu'elle reçoit en ce moment, cette jeune femme dont la main vient de s'arrêter sur la guitare qu'elle accordoit pour écouter les paroles que lui adresse d'un air ému un homme appuyé sur le dos de sa chaise, derrière laquelle il semble s'être réfugié pour oser parler sans craindre de rencontrer des regards capables de l'interdire? Est-ce la liqueur dont il vient apparemment d'avaler une partie dans le verre à moitié vide qu'il tient à sa main qui donne à ses yeux cette langueur passionnée? L'a-t-elle seulement aidé à vaincre sa timidité, encouragé à découvrir un secret retenu, mais deviné, mais attendu depuis long-temps? On seroit disposé à le croire. Sans doute celle qui l'écoute n'est pas surprise de ce qu'elle apprend; elle n'en paroît pas même

troublée; un mélange singulier d'attention, d'intérêt, et d'une certaine tranquillité d'âme qui se peint avec confiance sur une physionomie aussi noble qu'expressive, donneroit lieu de demeurer en doute sur la nature des expressions qu'on lui adresse, et le genre des émotions qu'on prétend exciter en elle, s'il n'étoit difficile d'en conserver sur l'expression des yeux de l'homme qui lui parle. Cependant on ne sauroit nier que le mouvement de la bouche de celui-ci n'indique l'action de réciter ou de chanter à demi-voix, plutôt que l'accent de la simple conversation. Mais comment un chant ou un récit quelconque se concilieroient-ils avec le son de cette guitare qu'on accordoit encore dans l'instant même? D'ailleurs, quelles que soient les paroles proférées, il est clair que, pour celui qui les profère, elles expriment un sentiment personnel; un intérêt personnel anime aussi celle qui les entend, à son attention se mêle une sorte d'attente à peu près sûre de n'être pas trompée; sa tête s'est à demi-tournée, comme pour mieux entendre, mais sans consentir encore à être vue; les yeux fixés si passionnément sur elle ne peuvent encore apercevoir et ce sourire commencé et ces regards qui viennent de s'arrêter pour reprendre leur mobilité aussitôt que sera prononcé le mot qu'ils écoutent. Elle ne le repoussera pas, elle ne l'encouragera pas, elle l'acceptera comme un hommage qui lui plaît, comme un nouvel acte de soumission à une domination bien établie, bien reconnue, mais assez doucement exercée et assez bien récompensée par les habitudes d'une amicale familiarité. Le violon posé sur une table auprès de la jolie musicienne fait connoître qu'un talent et un goût commun a pu souvent réunir les deux interlocuteurs dans une même et intéressante occupation; et un gros chien, qui ne peut être celui d'une femme, assis devant la maîtresse de la maison, la regarde d'un air qui prouve que lui du moins est accoutumé à se trouver à son aise auprès d'elle. Cette scène est remplie de grâce et d'esprit; la figure de la femme est charmante et d'un caractère remarquable, qui la distingue tout-à-fait des figures généralement assez froides et quelquefois assez communes, des figures de femmes représentées dans les tableaux flamands.





PAYSAGE,

PAR PAUL BRIL.

Paul Bril naquit à Anvers en 1556. Sa vocation pour la peinture ne paroît pas avoir été contrariée par ses parens, dont le fils aîné, Matthieu Bril, s'étoit déjà consacré à cet art; ce qui ne les empêcha pas d'y faire instruire le second. Ce fut probablement la tendresse paternelle qui par la suite les engagea à s'opposer à son départ pour Rome, où il vouloit aller rejoindre son frère, déjà connu et employé par le pape Grégoire XIII à décorer, de paysages à fresque, les salons et les galeries du Vatican. Paul, encore fort jeune, partit donc sans congé; et ses parens, s'ils désiroient l'avoir pour appui de leur vieillesse, avoient eu sans doute raison de craindre pour lui l'attrait qui retenoit déjà loin d'eux leur fils aîné. Matthieu étant mort, âgé, selon les uns, de trente-quatre ans, selon les autres, de trente-sept, Paul hérita de ses travaux et des pensions qui en étoient le prix et la récompense. Rome devint sa patrie, et il y mourut âgé de soixante-dix ans.

Les maîtres de Bril avoient été plus propres à gâter son talent naturel qu'à le former. Le premier, Daniel Wortelmans, étoit un peintre fort médiocre. Cependant, à quatorze ans, Paul Bril tiroit déjà parti de son travail; et ce genre de travail, qui consistoit à peindre des clavecins à gouache, n'étoit pas alors aussi dédaigné qu'il pourroit l'être aujourd'hui. Avant que les grands maîtres eussent donné à leur art une existence spéciale et considérée indépendamment des divers usages auxquels on peut l'employer, la peinture servoit surtout d'ornemens; et tous les meubles en Italie, particulièrement vers la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe, étoient enrichis de petits sujets presque tous historiques et la plupart sacrés. Delco, peintre florentin, le premier, avec le Starnina, qui ait fait participer l'Espagne aux progrès que faisoit alors la peinture en Italie, excelloit à ce genre d'ouvrages; et nul, dit Lanzi (1), n'a orné d'aussi jolis petits tableaux, *les armoires, les cassettes, les dossiers de lit,* etc. On conserve encore aujourd'hui en assez grand nombre

(1) Tome. I, page 50.

ce qu'on appelle des *cassoni;* ce sont de petits tableaux peints sur les coffres dans lesquels on offroit les présens aux jeunes mariées. Les meilleurs peintres du temps, Gaddi, Orcagna, les principaux élèves du Giotto, ont peint des *cassoni;* on prétend même que, plus tard, André del Sarto en a peint quelques-uns; et sans doute la Hollande conserve plusieurs tableaux de clavecins peints par ses grands maîtres.

Du reste, à cette époque, le talent de Paul n'étoit pas encore développé. La première manière, qu'il abandonna ensuite avec raison, n'a cessé qu'après la mort de son frère, dont il avoit pris le pinceau trop sec et les tons trop crus, et lorsque la fréquentation et les conseils du Titien et d'Annibal Carrache l'eurent accoutumé à voir et à rendre la vérité. *Homme excellent*, dit Lanzi (1), *pour rendre au vrai* (*al vivo*) *toutes sortes de vues*. Presque tous ses tableaux sont en effet des vues d'Italie; il y a joint souvent des scènes poétiques; un assez grand nombre de ces figures sont d'Annibal Carrache.

Dans le tableau dont nous donnons la description, une rivière, qui occupe presque le devant du tableau, serpente à travers un bocage composé d'arbres de diverses espèces et de la plus belle végétation. Ce bocage s'ouvre vers le milieu pour laisser voir une riante prairie au fond de laquelle on aperçoit une espèce de temple à moitié caché dans les arbres. Entièrement sur le devant du tableau, deux très-grands arbres servant de repoussoirs interrompent la vue de la rivière. A gauche, sur un pont rustique, Diane, l'arc à la main, passe la rivière, suivie de deux de ses Nymphes, sans doute pour poursuivre un cerf qui paroît à droite sur la rive, et cependant ne semble pas occuper beaucoup les quatre chiens qui accompagnent la déesse. D'autres Nymphes et quelques chiens sont répandus dans la prairie; des oiseaux de différentes sortes se jouent sur la rivière et dans les branches des grands arbres.

Ce tableau est certainement de la dernière manière de Paul Bril; il ne conserve point ou très-peu de la sécheresse et de la crudité de ses premiers. Comme dans presque tout ce qu'on a de Paul, les arbres sont admirablement touchés, surtout sur les seconds plans; ses fonds sont de la plus grande beauté; ses devans ont aussi de très-beaux détails, mais quelquefois un peu forcés d'ombre; sa composition est belle et riche.

(1) Tome II, page 138.

PROPORTIONS.	Hauteur,	51 centim.	8 mill.	=	1 pied,	7 pouces.
	Largeur,	73	2	=	2	3



EUTERPE,

STATUE (*).

Nous avons vu, au sujet de Polymnie, qu'Homère, le favori des neuf sœurs, en les invoquant, et en abandonnant son génie à leurs sublimes inspirations, n'adressoit à aucune des Muses un hommage particulier; et quand on songe à la hauteur de ses conceptions, à la fécondité et à la variété de son génie, à la richesse de ses tableaux, et à la multiplicité de ses connoissances, on doit croire que toutes ces déesses avoient des droits à sa reconnoissance, et pouvoient prétendre à partager sa gloire. Hésiode, que l'on peut regarder comme postérieur au prince des poètes grecs, nous a mieux fait connoître les Muses; elles devoient être chères à ce poète; il étoit d'Ascrée, et ce fut, dit-on, dans cette contrée qu'Otus et Éphialte, fils d'Aloéus, établirent les premiers le culte de ces déesses, et leur sacrifièrent sur l'Hélicon.

Selon l'opinion la plus généralement répandue, les Muses étoient filles du troisième Jupiter (car on en reconnoissoit plusieurs) et de Mnémosyne, déesse de la mémoire. La divinité qui conservoit les souvenirs et le trésor des connoissances devoit être regardée comme la source féconde d'où elles dérivoient, et il étoit juste de lui donner pour filles les déesses qui présidoient aux facultés de l'esprit. Les Grâces étoient les compagnes des Muses; et, suivant les orphiques, elles régloient, avec Bacchus ou le Soleil, l'harmonie des sphères célestes. D'autres en faisoient le plus bel ornement de la cour d'Osiris, ou d'Apollon Musagète; aux accords de sa lyre et de leurs voix, les Heures, Harmonie, Hébé, les Grâces, et Vénus, formoient des danses légères, et charmoient l'assemblée des dieux. Divinités douces et bienfaisantes, les Muses, amies des mortels, se virent de toutes parts élever des autels et consacrer des fêtes. Elles inspiroient l'amour de la gloire; et, compagnes de l'homme dans ses plaisirs et dans ses peines, après avoir fait le charme de sa vie, elles répandoient des fleurs et des larmes sur son tombeau; tous les ans, quittant les célestes demeures, les Muses venoient à Lesbos, en longs habits de deuil, honorer de leur présence et de leurs regrets les funérailles des grands hommes.

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Pallas, n° 341, en marbre grec, a de hauteur 1 mètre 950 millimètres (6 pieds). Elle faisoit partie de la collection de la *Villa Borghese*.

EUTERPE.

Euterpe, dont le nom signifie *qui sait plaire*, présidoit aux plaisirs de l'esprit, et faisoit trouver du charme à acquérir des connoissances et à les cultiver; la musique, dont la mélodie et les accords expriment avec tant de douceur et d'énergie les affections de l'âme, devoit être du domaine d'Euterpe: c'étoit elle qui régloit avec Jupiter le mode lydien, et une des cordes de la lyre lui étoit consacrée; on lui attribuoit même l'invention de la double-flûte. On sait combien les anciens aimoient cet instrument: il dirigeoit et soutenoit les chœurs dans la tragédie; il égayoit avec la comédie; c'étoit au son de la flûte que les guerriers marchoient au combat; elle animoit les fêtes et la danse, et se mêloit même aux cérémonies funèbres. C'est le seul attribut que l'on donne à Euterpe; si elle porte aussi le cothurne, c'est que souvent, ainsi qu'on le voit dans une égigramme de l'Anthologie grecque, la tragédie faisoit partie des attributions de cette Muse (1). On diroit que le temps, qui nous a conservé dans les monumens la figure et les attributs de ces déesses, a voulu jeter un voile sur une de celles qui inspiroient la gaieté, et dont les charmes le faisoient oublier. Parmi les belles statues des Muses du Vatican, trouvées à Tivoli, Euterpe étoit la seule qu'on eût à regretter. Elle a été remplacée par une statue de la collection Lancelloti, qu'on croit représenter cette déesse, mais dont on a été obligé de suppléer les attributs, qui n'existoient plus. L'Euterpe des Muses peintes d'Herculanum étoit tellement effacée, qu'on ne pouvoit y rien distinguer. Cette Muse est mieux conservée dans les bas-reliefs du beau sarcophage du Musée, n° 307, de la collection Matei, et de celle du marquis de Townley; on la voit aussi dans l'apothéose d'Homere, ainsi que sur les médailles de la famille Pomponia. Dans la plupart de ces monumens, le costume de cette Muse est plein de dignité; sa large ceinture ressemble à celle de Melpomène, ainsi que sa chaussure. Le costume et la pose de la statue du Musée peuvent la faire reconnoître pour une Muse, et même pour Euterpe; mais ses attributs avoient été détruits, et ils sont dus, ainsi que les mains, à une restauration qu'a autorisée tout l'ensemble de la statue. La draperie, surtout dans la partie supérieure, est très-belle, bien jetée, et d'un bon travail; celle qui enveloppe le milieu du corps laisse plus à désirer, et est un peu lourde; sans accuser les beaux contours de la déesse d'une manière trop prononcée, elle pourroit les laisser mieux deviner, ou les suivre, et les faire sentir avec plus de moelleux et de grâce.

(1) Voyez, sur les Muses, Plutarque, *Sympos.*, l. IX, c. 14; Cicéron, *de nat. Deor.*—Fulgence, *Myth.*, l. I, c. 14, et Phurnutus, c. 14, appliquent aux Muses les idées qu'ils avoient sur les prétendues propriétés des nombres, et ce que leur inspiroient les systèmes des orphiques et des nouveaux platoniciens. Lilio Giraldi, dans son *Histoire des Dieux*, traite en détail l'article des Muses, p. 250 - 266, et p. 555 - 567.



LA COMMUNION DE S[T] JÉROME,

PAR DOMINIQUE ZAMPIERI DIT LE DOMINIQUIN.

VOICI l'une des merveilles de la peinture, un tableau auquel Le Poussin ne pouvoit assigner de supérieur ou d'égal que celui de la Transfiguration. Il n'est pas étrange qu'il ait subi les attaques de l'envie, et qu'il en ait triomphé; ce qui peut paroître plus singulier, c'est que ces attaques n'étoient pas sans fondement, et que cependant la valeur reconnue de l'œuvre n'en a été en rien diminuée; preuve d'un mérite bien extraordinaire qui réduit à la nullité même un reproche mérité.

On sait de quels dégoûts le sage et modeste Zampieri fut abreuvé par ses rivaux, d'autant plus jaloux de ses talens qu'ils méprisoient ses manières, et qu'ils s'indignoient de lui voir reprendre à chaque nouvel ouvrage la supériorité qu'ils croyoient avoir sur lui dans le cours de la vie. La supériorité ne se fait pardonner que par ceux qu'elle subjugue; tant qu'on croit pouvoir la combattre, on la regarde en ennemie. Les clameurs de la jalousie étoient parvenues à étouffer tellement la voix de la vérité, qu'à trente ans, et après avoir déjà donné plusieurs de ses plus beaux ouvrages, le Dominiquin ne jouissoit presque d'aucune réputation, lorsqu'un prêtre de ses amis lui fit faire pour cinquante écus romains (*cinquanta scudi*) le tableau de la Communion de S. Jérôme, destiné au maître-autel de l'église de ce nom. Il n'y avoit plus moyen de lui disputer le triomphe, on ne songea qu'à l'affoiblir. On l'accusa d'avoir copié le tableau qu'Augustin Carrache, l'un de ses maîtres, avoit fait sur le même sujet, pour la chartreuse de Bologne: Lanfranc, le plus violent de ses adversaires, dessina et fit graver le tableau d'Augustin. On ne sauroit le nier, l'imitation est évidente : le Dominiquin lui-même, avec sa candeur ordinaire, convint d'avoir emprunté à son maître quelques idées qu'il croyoit sans importance, et qui l'étoient en effet pour lui, car ce n'est pas là qu'il a placé les incomparables beautés de son ouvrage.

C'est dans l'ordonnance du tableau que ces emprunts se font surtout

apercevoir. Dans les deux tableaux, le saint, presque nu et drapé à peu près de la même manière, est de même vu de trois quarts, agenouillé sur les marches de l'autel, retombant de foiblesse assis sur ses talons, tandis qu'on le soutient par-derrière. L'attitude du prêtre, placé devant lui pour lui administrer la communion, est presque entièrement la même. De même, derrière le saint, les deux peintres ont placé un spectateur coiffé d'un turban à la juive, pour désigner que la scène se passe à Bethléem. L'architecture du fond, pareillement composée de colonnes et de pilastres, est de même ouverte au milieu par un arceau qui découvre une riche perspective, et à travers lequel pénètrent dans l'intérieur de l'église de petits anges portés sur des nuages. Il n'y a pas jusqu'aux traits du saint dans lesquels on ne puisse trouver entre les deux tableaux une véritable ressemblance.

Quelques-unes de ces imitations peuvent avoir été dictées par un louable respect pour une œuvre déjà classique, surtout aux yeux de l'élève d'Augustin. Quant aux autres, elles se seront présentées au Dominiquin, naturellement peu inventeur, comme une situation donnée, mais d'où il tiroit des impressions et des sentimens d'une tout autre nature. En effet, l'idée des deux tableaux est entièrement différente. Le tableau d'Augustin représente le dernier acte de la vie de S. Jérôme, celui du Dominiquin est rempli de sa mort. Augustin, plus poëte, a paru saisir le côté merveilleux de l'action; le Dominiquin, plus sensible et plus réfléchi, en a pris le côté solennel. Le premier tableau s'anime de toutes les impressions que peut exciter un évènement fait pour émouvoir l'imagination et la curiosité; plusieurs personnages, les yeux tournés vers le ciel, fixent leur attention sur les anges, qui viennent célébrer la dernière communion du saint; un autre écrit ce qui se passe; d'autres, par leur mouvement et leur disposition, donnent l'idée d'une foule empressée d'aller bientôt raconter ce qu'elle vient de voir. Le tableau du Dominiquin retire de l'esprit toute pensée subséquente, et le concentre sur ce présent et dernier moment, accordé à l'âme prête à s'envoler, pour se manifester encore une fois sur la terre. L'âme seule vit encore dans ce corps exténué, privé de mouvement : le S. Jérôme d'Augustin a pu, avec un peu de soutien, croiser ses mains sur sa poitrine; son corps, languissant plutôt que détruit, paroît affoibli sous le poids plutôt que sous la foiblesse de l'âge; Les bras du S. Jérôme du Dominiquin ont en vain voulu se relever, ils tombent, le long de son corps,

roides et impuissans; l'un des deux, soulevé par une pieuse matrone qui le baise avec respect, cède au mouvement sans y participer. Quatre hommes, groupés autour du saint, paroissent occupés de la crainte de laisser échapper ce corps inerte et incapable de se prêter à lui-même le moindre secours; la maigreur en a dévoré toutes les parties; les muscles desséchés ne soutiennent plus la peau, qui, vide et molle, se ride sous les mains qui la pressent; la tête retombe sur la poitrine; les yeux seuls parlent encore, et, trop foibles pour s'élever jusqu'à l'hostie, lui demandent cependant avec désir un dernier bonheur vers lequel la vie s'élance tout entière avant de disparoître de la terre pour aller se renouveler dans le sein des anges, dont plusieurs, placés au-dessus de la scène, semblent dans l'attente du moment suprême qui va la terminer. Mais ni ces anges, ni ce lion qui pleure abattu aux pieds de son maître avec l'affliction et la physionomie d'un vieux serviteur, n'attirent un regard des assistans; faits, par ce qu'ils ont d'extraordinaire et de merveilleux, pour ajouter à l'importance de l'action en indiquant celle du personnage, ils n'ont garde d'en détourner l'attention, de troubler indiscrètement ce religieux silence qui va nous laisser entendre les paroles sacramentales prêtes à sortir de la bouche de l'officiant pour passer dans l'âme du moribond. L'unique mouvement qui ose se manifester est celui d'un soin pieux, d'une tendre et respectueuse pitié confondue dans les âmes avec la dévotion qui se porte à la fois vers le double sacrifice.

L'idée du Dominiquin, dans ce tableau, est impossible à épuiser; comme tout ce qui est sublime, elle participe de l'infini; l'exécution en atteint presque la perfection possible à concevoir. Le caractère élevé empreint sur toute la composition y est mêlé à une telle vérité de nature, qu'on ne sauroit dire si quelques-unes de ces figures ne doivent pas la noblesse de leurs traits uniquement au sentiment qui les anime. L'entente et l'harmonie de la couleur y sont poussées au plus haut degré. Les vêtemens blancs, la figure adolescente, la chevelure blonde d'un jeune clerc à genoux, reçoivent, sur le devant, les plus vives lumières. Le corps du saint, quoique entièrement éclairé, ne se trouve exposé qu'à un éclat déjà assez adouci pour rendre supportable l'effrayante vérité de ces teintes où la mort commence à l'emporter sur la vie. L'ombre portée de l'officiant place les personnages du fond dans un clair-obscur qui les enfonce à la fois et les fait ressortir; l'air circule autour de toutes ces

figures rapprochées sans entassement, et rien ne surpasse la beauté de la perspective et la netteté des différens plans qui se succèdent et s'enchaînent, sans qu'il soit possible de les confondre ni de les séparer.

Ce tableau a été gravé par César Testa et Jacques Frey.

PROPORTIONS.	Hauteur,	$4^{m.}$ $19^{centim.}$	=	12^{pieds} 7^{pouces}.
	Largeur,	2 58	=	7 11



LA FEMME CHARITABLE,

PAR METZU.

L'Italie a eu des peintres qu'elle a nommés *naturalistes* (naturalisti), purs imitateurs de la nature, et que Mengs confond mal-à-propos, ce me semble, avec les peintres des écoles flamandes, ne leur accordant aux uns et aux autres que ce qu'il appelle *le style naturel,* un mérite borné au talent de bien représenter la nature sans *la choisir* ni *l'améliorer.* Quand, avec Mengs, on pousseroit l'exagération de la sévérité jusqu'à ranger parmi les *naturalistes* Le Titien, auquel il ne reconnoît d'idéal que dans le coloris, il n'en résulteroit pas moins que, par le *naturalista,* les Italiens, et Mengs lui-même, ont voulu désigner le peintre qui, ne demandant point à son imagination de rien ajouter à ce que la nature met sous ses yeux, se contente du mérite d'une imitation fidèle et plus ou moins savante, plus ou moins agréable. Si une telle définition ne convient pas au Titien, on avouera qu'elle ne s'applique guère mieux à ceux des peintres flamands, comme Teniers, Gérard Dow, etc., que Mengs donne pour exemples de ce style purement naturel. Il seroit difficile de penser que l'imagination de Gérard Dow n'a aucune part à ce caractère spirituel et fin qui se retrouve dans presque toutes ses figures; et certainement dans cette vérité grotesque, dans cet emportement de gaieté, dans cette hilarité de l'ivresse et de la joie, dans ce mouvement pour ainsi dire bruyant qui anime les tableaux de Teniers, on verra, non pas simplement le spectacle offert par la nature aux yeux d'un observateur attentif, mais la verve d'une imagination forte, et la féconde chaleur d'un génie original; ce ne sera pas l'*idéal,* si l'on veut n'appliquer ce terme qu'à la beauté absolue, mais ce sera certes autre chose que l'imitation.

L'imitation pure a eu dans le nord, comme en l'Italie, ses peintres particuliers; et les *naturalistes* de l'école flamande méritent d'autant plus ce titre, que, choisissant pour l'ordinaire des sujets qui ne prêtent point ou ne prêtent que très-peu à l'expression, ils n'ont rien à ajouter aux formes extérieures que leur présente la nature; et la vérité de l'imitation, la finesse du pinceau, une science profonde de la partie matérielle de

leur art, ont suffi à la réputation de plusieurs peintres flamands assez célèbres. Metzu, sous ces rapports, pourroit être regardé comme le premier d'entre eux; mais il est au-dessus par la vérité morale, qui se joint toujours dans ses tableaux aux réalités physiques, qu'il a si supérieurement exprimées : ses figures ont toutes une âme; ce qu'on ne sauroit dire de toutes celles dont se composent plusieurs tableaux flamands estimés pour la beauté de la peinture, mais où l'expression est encore au-dessous de l'action insignifiante qui en fait le sujet. Aucune des figures de Metzu, même dans le calme le plus parfait, ne manque d'une certaine expression ; le repos règne sur la plupart, non comme un état passif, mais comme une jouissance sentie; il fait le caractère de la composition que nous décrivons ici. Cette femme, vêtue avec la simplicité de l'aisance, assise le soir sur le perron d'une maison de campagne bien bâtie, y termine une journée dont sans doute les occupations ont été suffisantes, mais sans fatigue. Autour d'elle, de beaux arbres, de la verdure; à quelques pas, une petite rivière traversée d'un pont; à peu de distance, les édifices d'une grande ville, tout la montre environnée de ce qui peut contribuer à la douceur, à l'agrément, à la commodité de la vie. Le pauvre qui s'adresse à elle pour lui demander l'aumône est un enfant; son aspect n'est pas celui de la souffrance, ni même d'une profonde misère; la bonté qui le soulage n'est mêlée d'aucun sentiment douloureux. Auprès de la femme charitable, son chien, accoutumé sans doute à voir les pauvres s'approcher de la maison, regarde celui-ci sans aucun signe de colère, et rien n'interrompt le calme répandu sur cette agréable scène.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	49 centim.	3 mill.	= 18 pouces.
	Largeur,	38	8	= 14



CHASSE AUX CANARDS,

PAR PAUL BRIL.

On diroit que Paul Bril a fait ses paysages pour ses seconds plans, du moins y a-t-il presque toujours sacrifié les devans, qui, bien que soignés dans leurs détails avec une grande recherche, sont rarement éclairés de manière à faire ressortir ce mérite des détails : on pourroit même reprocher à Paul Bril de s'être quelquefois écarté dans cette partie de ses tableaux des lois de l'harmonie et de celles de la vraisemblance; les teintes rembrunies qu'il emploie presque toujours sur le devant de ses paysages forment une opposition trop tranchante avec des fonds généralement clairs et légers, en même temps qu'elles laissent le spectateur un peu embarrassé à se rendre raison de cette ombre si forte, où se trouvent enveloppés les objets les plus rapprochés de son œil, lorsqu'il ne voit point d'obstacle interposé entre eux et la lumière qui éclaire le reste du paysage.

Il est facile d'apercevoir que le peintre a mis toute son habileté à justifier cet artifice, auquel il se dispensoit rarement d'avoir recours pour faire encore mieux ressortir l'admirable légèreté de ses seconds plans et de ses fonds : tantôt un objet très-avancé, placé absolument dans le coin de manière à ce que la lumière qu'il reçoit sur un point de sa superficie n'occupe que très-peu d'espace, porte une ombre très-forte sur une suite d'objets qui vont se reculant et s'ombrageant l'un l'autre ; tantôt la teinte naturelle de l'objet destiné à servir de repoussoir fournit en partie au peintre les tons obscurs dont il croit avoir besoin. Dans la Chasse aux Canards, par exemple, deux grands chênes occupent à droite le coin du tableau : la noirceur de leur écorce couverte de lierre, leur sombre feuillage, forment un contraste naturel avec ces jeunes taillis qui, derrière eux et dans l'intervalle de leurs troncs, se laissent apercevoir éclairés d'une si vive lumière ; mais on a encore quelque peine à comprendre que cette lumière si brillante et si gaie ne se joue pas avec un peu plus d'effet sur l'écorce inégale et dans le feuillage élevé de ces vieux rois des forêts : pour se bien expliquer l'austérité de la teinte qu'ils conservent, il faut

supposer que d'autres arbres placés hors des confins du tableau s'interposent entre eux et la lumière qui se répand en liberté sur le reste du paysage; et cette supposition, qui n'est pas sans difficulté pour l'imagination, pouvoit d'autant mieux lui être épargnée, que l'effet général du tableau pourroit paroître plus harmonieux, si l'œil, en quelque sorte arrêté par ces repoussoirs si saillans et si détachés, ne se trouvoit d'abord empêché à saisir l'effet de l'ensemble.

Mais, passé ce premier obstacle, quelle touche admirable que celle de ces arbres du second plan! quelle beauté dans ces masses! quelle finesse dans ces détails! La lumière, en les frappant de côté et en-dessous, comme il arrive aux premières et aux dernières heures du jour, les pénètre, les traverse, donne au plus épais feuillage de la légèreté et de la transparence; les arbres, groupés avec un rare bonheur, conservent en se réunissant chacun leur forme et leur effet individuel. Deux étroites échappées de vue laissent entrevoir un fond toujours plus riant et plus éclairé; mais la scène du devant, renfermée dans l'intérieur du bocage, donne l'idée d'une retraite qui n'est troublée en ce moment que par deux chasseurs occupés à guetter les canards, habitans ordinaires de l'étang qui baigne le pied des arbres et réfléchit un ciel aussi tranquille que ses eaux. Quelques vaches et un taureau paissent ou se promènent dans les joncs qui croissent au bord de l'étang. Ces figures sont d'Annibal Carrache.

PROPORTIONS.	Hauteur,	51 centim.	8 mill.	= 1 pieds	7 pouces.
	Largeur,	73	2	= 2	3



VÉNUS D'ALEXANDRIA TROAS,

STATUE (*).

Dans les premiers siècles de la sculpture, et même lorsqu'elle avoit déjà produit des chefs-d'œuvre dans la Grèce, les statues de Vénus, de même que celles des autres déesses, étoient toujours vêtues, ainsi que nous les voyons dans le beau bas-relief d'ancien style du grand autel des douze Dieux (1), et dans ceux de monumens choragiques. On peut présumer que la Vénus de Calamis (2) étoit drapée, et il est hors de doute que celle de Canachus (3), en or et en ivoire, ne le fût aussi; le genre de l'ouvrage l'indique. Il est probable que les statues de Vénus, exécutées en bronze et en marbre par Phidias et par son élève Alcamène, étoient aussi vêtues; d'autant plus qu'il y eut un concours entre ce dernier statuaire et Agoracrite, qui, piqué de n'avoir pas remporté le prix, changea sa Vénus en Némésis; ce qu'il n'eût pu faire si cette statue eût été nue, costume qui n'eût pas convenu à la dignité et à la sévérité de cette divinité (4).

Il paroît que Scopas (5) fut le premier statuaire qui se hasarda à représenter nue la déesse de la beauté; son exemple fut suivi par ceux qui lui succédèrent. Praxitèle, digne émule de Polyclète, de Phidias, d'Alcamène, et de Scopas, et qui peut-être les surpassa pour la grâce et l'élégance, fit deux célèbres statues de Vénus (6); l'une étoit vêtue, et rien ne voiloit les charmes divins de la seconde. Les habitans de l'île de Cos, pour qui ces statues avoient été faites, préférèrent la première, et cédèrent l'autre à la ville de Gnide. Bientôt de toutes parts on accourut aux pieds de la déesse; ce n'étoit plus une statue, c'étoit Vénus elle-même descendue de l'Olympe, dans tout l'éclat de sa beauté, recevant et payant d'un regard favorable les vœux et l'encens des mortels. Cythère, Paphos, Amathonte, virent avec jalousie déserter leurs temples et leurs bosquets enchantés; et les mers où Cythérée avoit pris naissance s'enorgueillirent de porter vers leur divinité la foule de ses adorateurs. L'amour avoit

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Diane, n° 190, a de hauteur 1 mètre 841 millimètres (5 pieds 8 pouces). Elle est de marbre de Paros, et ornoit autrefois la galerie de Versailles. Le bras droit est moderne; le bracelet, ou *spinther*, n'est pas dans le style antique, et d'ailleurs il eût été mieux placé au bras gauche, comme on le voit à la plupart des statues antiques.

(1) Musée Royal, n° 378.
(2) 480 avant Jésus-Christ.
(3) 525 avant Jésus-Christ.
(4) Pline le naturaliste, l. XXXVI, 4, 3.
(5) Pline, l. XXXVI, 4, 7; 395-350 av. Jésus-Christ.
(6) Pline, l. XXXVI, 4, 5.

inspiré Praxitèle et conduit son ciseau; il avoit été enflammé par la beauté de Phryné, sa maîtresse, le jour où, quittant ses vêtemens, elle entra dans la mer aux yeux des initiés d'Éleusis, et leur parut Vénus se jouant au milieu des flots; ce fut alors aussi que cette beauté inspira le génie d'Apelles : il la vit, et sous son pinceau naquit Vénus Anadyomène, ou sortant des flots; et la belle Phryné eut la gloire de se voir immortalisée par deux chefs-d'œuvre auxquels l'antiquité n'a pas cru pouvoir payer un trop grand tribut d'admiration (1).

La pose de la Vénus de Gnide nous a été conservée par les médailles de cette ville; la Vénus du Musée Royal offre la même attitude, que l'on retrouve dans celles de Médicis et du Capitole, à de petites différences près. Cette pose, pleine de grâce et de moelleux, qui développe si bien sous tous les points l'élégance des contours, avoit été probablement adoptée d'après un original célèbre; et il est vraisemblable que la Vénus de Cnide avoit servi de modèle. Celle-ci est remarquable par le petit coffre carré sur lequel tombe la draperie que la déesse soutient de la main gauche. Ce coffre est une *pyxis*, ou boîte ordinairement en buis, d'où lui vint son nom, qu'on lui laissa lorsqu'on les fit d'ivoire, d'or, ou d'argent. Les pixides, de même que nos écrins, servoient à renfermer les bijoux; les peintures antiques en offrent souvent : celle où l'on voit une colombe tirant un ruban d'une pyxis pourroit être un attribut de Vénus; et ce ruban ne seroit-il pas le ceste ou la divine ceinture qu'Homère donne à la déesse de la beauté, et que va lui porter sa colombe chérie, qui, avant sa métamorphose, étoit la nymphe Péristère, que Vénus aimoit, et qui tressoit ses couronnes de fleurs? car, ainsi que les mortelles, les déesses ne négligeoient aucun moyen de plaire.

Une statue du palais Chigi, à Rome, et surnommée *la Cornovaglia*, est absolument pareille à la nôtre, qui a cependant l'avantage d'avoir sa tête antique, tandis que celle de la Cornovaglia est rapportée. Une inscription grecque, placée sur la base de cette statue, apprend qu'elle est l'ouvrage de Ménophante, d'après celle d'Alexandria Troas, ville de Phrygie, près de l'ancienne Troie; et qui, nommée Antigonie, reçut de Lysimaque son nouveau nom en honneur d'Alexandre, qui l'avoit rétablie. Le statuaire Ménophante n'est connu que par cette statue. Il est à croire qu'il l'exécuta d'après quelque ouvrage de Praxitèle ou d'un de ses élèves; et que notre Vénus, de même que la Cornovaglia, quoiqu'on pût lui desirer plus d'élégance dans les formes, et plus de finesse dans l'exécution, nous retrace la Vénus d'Alexandria Troas, et peut-être celle de Cnide.

(1) Athénée, l. XIII, p. 590, édit. de Casaubon.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR,

PAR LE DOMINIQUIN.

Si le sentiment de la vérité n'étoit pas dans tous les genres le premier moyen de succès, on pourroit s'étonner que la peinture des fleurs ait dû en Italie ses premiers progrès au Caravage. Bellori cite de lui une carafe de fleurs, remarquable par la fraîcheur des fleurs humides de rosée et la transparence du verre et de l'eau où venoit se répéter une fenêtre de l'appartement (1). Après lui, Tommaso Salini, vers la fin du XVI[e] siècle ou le commencement du XVII[e], rassembla des fleurs dans des vases, les disposa avec soin, les entremêlant de leurs feuilles, et y joignant des insectes et d'autres accessoires. Il paroît que, comme toutes les jouissances nouvelles, les tableaux de fleurs furent très recherchés. Les peintres de fleurs disposoient souvent leurs guirlandes de manière à en former des cartouches, dans lesquels d'autres artistes peignoient ensuite de petits sujets. C'est ainsi que le Dominiquin, selon ce que nous apprend Bellori, a peint son *Triomphe de l'Amour* dans le cartouche formé par une guirlande de fleurs qui avoit été donnée au cardinal Ludovisi, neveu de Grégoire XV, et ami plutôt que protecteur du Dominiquin (2). Ce genre d'ornements, employé alors par les peintres flamands comme par les peintres d'Italie, paroît avoir conservé sa vogue pendant assez long-temps; car Passeri nous raconte qu'après la mort du Dominiquin, dont il avoit été le disciple et l'ami, voulant honorer sa mémoire, il prononça son éloge à Rome, dans une salle de la chancellerie, où l'on avoit placé au milieu d'une tenture noire le portrait du Dominiquin, peint de la main de Passeri, et entouré d'une guirlande de cyprès dont toutes les baies étoient en argent; « ce « qui, dit l'auteur, donnoit de l'agrément à cet ornement tel quel » : *Quel qualunque ornamento* (3).

Un goût bien pur ne présidoit pas toujours dans ces sortes de tableaux à l'assortiment du sujet avec le genre d'entourage qu'on lui avoit choisi. Ainsi, parmi plusieurs ouvrages de peinture qui périrent dans l'incendie de l'église des Jésuites d'Anvers, on citoit un S. Ignace de Loyala, peint par Rubens, et entouré, couronné de guirlandes de fleurs par Daniel Seghers, l'un des plus célèbres peintres de fleurs de cette époque, où il

(1) Bellori, *Vita di Michel Angelo Merigi di Caravaggio*, p. 202.

(2) *Vita di Domenico Zampieri*, p. 353.

(3) Passeri, *Domenico Zampieri*, p. 46.

a été connu sous le nom du *Jésuite d'Anvers* (1). Quelques autres sujets, tels que des Saintes Familles, une entre autres de Rubens, un petit faiseur de bulles de savon de Teniers, ont pu se placer sans aucune bizarrerie au milieu des guirlandes de Daniel Seghers, de Breughel de Velours, etc. Cependant le goût demande en général dans la composition d'un tableau une unité d'intention qui ne se rencontre pas dans ceux-ci, et à laquelle ne pouvoit manquer un esprit aussi réfléchi, aussi profond dans son art que celui du Dominiquin. L'Amour, aux premiers jours de son enfance, assis sur un char fait à sa taille, a la taille des jeunes colombes qui l'emportent sur un léger nuage; au-dessus de sa tête, deux autres enfans ailés répandant sur lui les fleurs qu'ils viennent de cueillir à la guirlande qui les enferme; voilà ce que le Dominiquin a senti qu'il pouvoit placer sans inconvenance au milieu de ces fleurs, et ces fleurs mêmes il les fait participer au sujet du tableau au lieu de les en laisser séparées comme un ornement postiche. La scène est purement allégorique; ainsi rien n'a contraint le peintre d'y soumettre ses personnages à ces conditions matérielles qu'est obligé de subir tout être, même mythologique, lorsqu'il fait partie d'une action épique. L'Amour, mari de Psyché, doit raisonnablement revêtir une taille et des formes déterminées; mais l'Amour avec son arc et ses flèches, traversant dans les airs un cerceau de fleurs, n'est plus un être assujetti aux lois de la nature; il peut se montrer sous l'aspect qui convient au peintre ou au poëte; peu nous importe la disproportion qui existe entre ces enfans ailés et cette guirlande dont leur main ne peut saisir que les plus petites fleurs. Ces enfans sont des dieux, et qui peut prononcer sur la stature des dieux. L'Amour d'Anacréon ne s'est-il pas caché dans un calice de rose?

On a attribué la guirlande, les uns à Seghers, qui vint à Rome du temps du Dominiquin; les autres à Nuzzi Mario, dit *Mario de' Fiori*, le plus célèbre des peintres de fleurs italiens de cette époque. Les couleurs de Mario ont eu l'inconvénient de passer très-vite, et c'est ce qui pourroit faire pencher vers cette dernière opinion; car la guirlande qui environne le Triomphe de l'Amour est assez effacée pour contraster beaucoup avec la fraîcheur des chairs, singulièrement conservées et peintes avec une suavité de teintes bien remarquable chez le Dominiquin, et qui semble lui avoir été inspirée par le sujet. Du reste, en attribuant ces fleurs à Mario de' Fiori, il faudroit supposer qu'il les a peintes assez jeune; car il naquit en 1603, et le Dominiquin quitta Rome en 1629.

(1) Vie des peintres flamands par Descamps. *Daniel Seghers,* t. I, p. 393.

PROPORTIONS.	Hauteur,	48 centim.	= 1 pied	6 pouces	0 lig.
	Largeur,	40	= 1	2	6



UNE CUISINIÈRE,

PAR METZU.

Peu de peintres ont eu autant que Metzu le sentiment de la vérité, et s'y sont livrés avec autant de simplicité, moins de recherche d'effets, et un effet plus sûr. La parfaite beauté de la couleur, la pureté du dessin, tout est chez lui représentation du vrai; la naïveté de ses poses et de ses expressions ne donne à supposer chez le peintre d'autre intention que celle de rendre la nature telle qu'il l'a saisie au premier coup-d'œil. Les finesses de son pinceau semblent lui être échappées, tant elles s'allient facilement avec des touches larges et moelleuses; et le travail assez exact qu'il apportoit à ses tableaux ne se laisse deviner que par une scrupuleuse sincérité à représenter la réalité comme elle lui apparoît, avec ses inexactitudes et ses inégalités.

Gérard Dow et les bons peintres de son école ont poussé l'art à ce point, qu'il est impossible de leur reprocher un défaut de vérité; cependant on se sentiroit quelquefois le besoin d'interroger cette vérité irréprochable, de lui demander ce qu'elle a fait de ses imperfections. L'œil s'étonne des impressions constamment agréables qu'il reçoit de ces ustensiles de cuivre, de ces paquets de légumes étalés; il faut de la réflexion pour s'apercevoir que dans ces tapis si admirablement travaillés le peintre n'a voulu représenter et n'a représenté en effet que des tissus grossiers. Il y a toujours, malgré eux, dans la délicatesse de leur pinceau, quelque chose qui dissimule la rudesse des objets qu'ils ont à traiter. Séduits eux-mêmes par cette délicatesse, ils multiplient quelquefois jusqu'à la profusion les accessoires dont ils savent tirer de si brillans effets. Metzu, plus simple dans le choix des circonstances ainsi que dans la manière dont il les rend, prodigue moins les richesses de son talent; ses accessoires, en général peu nombreux, sont uniquement ceux que demande le sujet, et non pas tous ceux qu'il comporte. Sur une table, un lièvre mort, et un seau de bois qui a servi à rapporter les marchandises du marché, devant la cuisinière, une espèce de plat, aussi de bois, placé sur un panier d'osier, et contenant les pommes qu'elle s'occupe à peler

pour en faire la sauce du lièvre, selon l'usage d'Allemagne et de Hollande, voilà à quoi se borne l'attirail de la modeste cuisine à laquelle Metzu a employé sa cuisinière hollandaise. La cuisinière elle-même ne s'élève pas au-dessus de son humble emploi; on ne lui voit ni cette finesse de traits, ni cette pureté de teint que le seul Gérard Dow a su associer convenablement aux apparences d'une condition peu relevée. Les traits de la cuisinière de Metzu pourroient être assez distingués si la forme de sa bouche ne laissoit soupçonner quelques habitudes acariâtres; on reconnoît dans son maintien appesanti l'effet et la continuité du travail et des fatigues. Son teint flétri avant l'âge, ses bras et ses mains rougis et durcis jusqu'à l'endroit que commencent à recouvrir ses vêtemens, portent l'empreinte de sa condition, et complètent la représentation fidèle de cette seconde nature que l'homme reçoit de ses habitudes, et de laquelle, à une certaine époque de la vie, il n'est plus en son pouvoir de se séparer. Cette aptitude à saisir pour ainsi dire l'ensemble de la vie de son personnage constitue la véritable originalité du talent de Metzu.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	29 centim.	8 mill.	=	10 pouces	6 lig.
	Largeur,	27	0	=	9	8





EFFET DE SOLEIL,

PAR RUBENS.

Rubens ne s'est pas exercé de préférence dans le paysage. Ses envieux prétendirent même qu'il étoit peu capable d'y réussir, et que, sans les nombreux élèves par lesquels il se faisoit aider, il lui auroit été impossible d'embrasser les différents genres de peinture qu'il a rassemblés dans ses tableaux. Rubens, pour répondre à ces insinuations, fit à lui seul plusieurs beaux paysages, et la jalousie pouvoit seule avoir besoin de cette preuve; avec une possession de la couleur telle qu'il l'a montrée par-tout, il étoit hors de doute que Rubens, du moment où il s'y appliqueroit, produiroit de beaux effets dans un genre où la couleur et la lumière sont les premières conditions du succès. Mais il faut, en effet, qu'il n'ait pas toujours mis beaucoup d'importance à y réussir, ou bien qu'il ait souvent confié à d'autres mains les fonds de ses tableaux, car, dans quelques uns de ceux où ce fond représente un paysage, on ne reconnoît pas la fraîcheur du pinceau de Rubens.

Celui-ci, au contraire, se reconnoîtroit entre mille, dès le premier coup-d'œil, pour lui appartenir. Ce n'est qu'une ébauche, mais une de ces ébauches finies, dont il a laissé un assez grand nombre, plus étonnantes peut-être que ses tableaux les plus achevés, parceque, en nous découvrant, comme l'observe Descamps (1), la marche et le procédé de ce grand maître dans l'emploi de ses couleurs, elles nous laissent confondus de l'effet qu'il produit avec des moyens en apparence si simples.

Rien en effet de plus surprenant que cette ébauche, soit qu'on la voie de loin ou qu'on l'observe de près. La gauche est occupée par un bocage peu épais au-devant duquel est tendu un grand filet pour attraper des oiseaux. Un homme les guette, et des femmes bien mises, vues à mi-corps dans le coin du tableau, participent au divertissement de cette chasse. On voit à droite un moulin à vent sur un tertre séparé du bocage par une ravine dans laquelle coule une petite rivière qui serpente en se prolongeant dans le fond du tableau, où l'on aperçoit fort au loin quelques

(1) Vie des peintres flamands, T. I, p. 317.

bâtiments; la scène est éclairée par un soleil couchant, placé au milieu du tableau, dans toute la rondeur de son disque.

C'est à l'effet de cette composition que pourroit s'appliquer particulièrement le premier vers de l'épitaphe composée pour Rubens, par le chevalier Bullant :

« Ipsa suos Iris, dedit ipsa Aurora colores. »

Le considérez-vous de près? l'œil peut-il observer séparément ces diverses teintes, placées l'une près de l'autre en apparence sans motif et sans liaison? vous n'apercevez, pour ainsi dire, que les sept couleurs du prisme, le rayon solaire décomposé : les formes disparoissent; et, du moins dans la partie éclairée, rien ne présente un aspect déterminé. Mais éloignez-vous à quelque distance; le rayon s'est recomposé; c'est la lumière vive et vraie, éclairant des objets distincts qui se dessinent sous son influence. Vous voyez étinceler le soleil au milieu des nuages d'or et de pourpre qu'il colore de ses rayons; vous voyez briller l'eau de la rivière au-devant du tableau, et dans un lointain où elle reparoît entre ses rivages; entre ces deux points vous suivez la vapeur qui s'élève au-dessus de son lit, dessinant son cours, et se confondant en quelques endroits avec les nuages du ciel. Alors vous pouvez vous rapprocher du tableau; expliqué par ce coup-d'œil; il vous fera comprendre l'art prodigieux caché sous cette *surprenante* (*stupenda*) *liberté de couleur,* dont parle Bellori (1), et dont l'inconcevable magie est un des secrets du génie.

On peut reconnoître aussi, dans la partie ombragée, le procédé de Rubens pour la composition des ombres. Il défendoit sur-tout à ses élèves d'y laisser glisser le blanc. « C'est, disoit-il, le poison d'un tableau, excepté « dans les lumières. Si le blanc, ajoutoit-il, émousse une fois cette pointe « brillante et dorée, votre couleur ne sera plus chaude, mais lourde et « grise (2). » En effet, la partie du bocage opposée aux rayons du soleil, faite presque de rien et comme à la brosse, présente dans ses teintes d'automne un ton de chaleur tout-à-fait extraordinaire, et qui n'auroit pu se conserver avec le moindre mélange de blanc; le blanc est au contraire prodigué dans le reste du tableau.

Proportions. { Hauteur, 1 pieds 5 pouces
{ Largeur, 2 7

(1) *Vita di Pittori*, p. 247. — (2) Decamps, T. I, p. 311.







EUTERPE,

STATUE (*).

De toutes les divinités, il en est peu qui méritassent mieux que les Muses que la reconnoissance des hommes leur élevât des autels, et multipliât leurs images. Leurs chants charmoient les dieux et les mortels; la gloire, les sciences, les peines, et le plaisir, tout étoit de leur domaine; fidèles compagnes de la Victoire, elles célébroient ses triomphes; elles soutenoient dans les revers, et animoient à les réparer; l'Amour leur confioit ses espérances et ses succès, ou trouvoit avec elles du soulagement à ses malheurs. Si l'on en croit quelques auteurs, ce dieu leur fit éprouver son pouvoir, et elles cédèrent à ses doux attraits; plusieurs héros leur durent la naissance; et Rhésus, qui succomba sous les coups d'Ulysse et de Diomède, passoit pour être le fils d'Euterpe et du fleuve Strymon. Cependant quelques foiblesses ne firent pas perdre aux Muses le titre de chastes sœurs; retirées sur la double cime du Parnasse, sur les sommets de l'Olympe, ou dans les vallons du Pinde, et se livrant aux plaisirs de l'esprit et à toutes les douceurs de leur union, ces divinités firent peu parler d'elles parmi les célestes habitans de l'Olympe, et on ne les connoissoit sur la terre que par leurs bienfaits et par les inspirations qu'on leur devoit.

Les monumens offrent toujours les Muses vêtues avec la plus grande décence (1), tandis que les Nymphes, avec lesquelles on les a quelquefois confondues en restaurant des fragmens, sont représentées à demi nues. Par sa pose et par l'agencement de ses draperies, la statue qui nous occupe rappeloit l'idée ou d'une Muse ou d'une joueuse d'instrumens. On en voit une au Capitole à peu près semblable à la nôtre, et que l'on a cru devoir restaurer en Euterpe. Les mêmes observations ont dirigé la restauration de celle-ci. Nous avons déjà fait remarquer dans un autre article sur une statue d'Euterpe que les flûtes étoient l'attribut de cette Muse, et nous avons dit quelques mots sur cet instrument, pour lequel les anciens avoient un goût tout particulier. On ne sera pas fâché peut-être de trouver ici quelques nouveaux détails (2). Nous avons vu aussi que l'on faisoit

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Médée, n° 498, en marbre pentélique, a de hauteur 1 mètre 356 mill. (4 pieds 2 pouc. 1 lig.). Elle faisoit partie de la collection Borghèse, *stanza* 6, n° 1. Les bras et les pieds sont dus à des restaurations.

(1) *Pitt. Ercol.*, tom. V, pl. 20.

(2) Les flûtes des anciens étoient ordinairement en os, en airain, ou en bois; il y en avoit de très-longues, de courtes, et de moyennes: les unes étoient droites, d'autres courbes, telles qu'en offrent plusieurs monumens, surtout ceux d'Égypte; celles-ci étoient souvent terminées par une corne de veau qui formoit

souvent entrer les pièces de théâtre et même la tragédie parmi les attributions d'Euterpe; et de tous les plaisirs de l'esprit auxquels cette Muse présidoit, ce sont peut-être ceux qui offrent le plus d'attraits et de charmes. La branche d'olivier dont est orné le pilastre sur lequel s'appuie la déesse peut indiquer les couronnes de feuilles de cet arbre qu'on décernoit aux vainqueurs dans les jeux olympiques, dont faisoient souvent partie les représentations théâtrales. C'étoit dans ces solennités qu'on couronnoit les poëtes tragiques; et le génie des Grecs allioit aux exercices du corps, qui préparent à ceux de la guerre, les arts, qui font le charme de la paix. Les chants des Muses célébroient le guerrier qui avoit défendu sa patrie, et les vainqueurs qui en avoient accru la gloire dans les fêtes solennelles et pacifiques des grands jeux. On voit aussi, mais avec difficulté, sur le devant du pilastre, un oiseau qui paroît être un aigle. Cet oiseau, favori du maître des dieux, conviendroit à une des divinités qu'on regardoit comme filles de Jupiter. La tête de cette statue est rapportée, mais elle est antique, et son caractère calme est d'accord avec tout l'ensemble de la déesse. Le costume, ample et plein de dignité, offre un beau modèle de draperies; elles cèdent au mouvement du corps et en suivent avec grâce les contours; sans être très-recherché, le faire en est moelleux; un ample péplus, relevé par une ceinture sur laquelle il retombe, enveloppe en partie une large tunique dont les plis sont savamment combinés, et offrent de belles masses; et la manière dont le péplus recouvre une partie des bras se retrouve dans plusieurs statues d'un beau style.

une espèce de pavillon, et qui augmentoit le son; c'étoit probablement cette flûte qu'on nommoit *plagiaule*, ou oblique. La *seirites* étoit à une seule tige ou *monaule;* la *diaule*, ou flûte de Silène, en avoit deux; la *syringe* de Pan étoit à plusieurs tuyaux. Ces instrumens étoient garnis d'anches comme nos hautbois, ou d'un bocal comme nos cors. Dans certaines flûtes l'anche (*glotta*, languette) étoit intérieure comme dans les trompettes d'enfant. Lorsque deux flûtes étoient réunies, elles se tenoient par le haut, ainsi qu'on le voit dans un bas-relief du Musée, n° 668. Les flûtes étoient égales ou inégales, droites ou gauches, et montées sur des tons différens; la droite, percée de peu de trous, rendoit un son grave; la gauche, qui avoit plus de trous, étoit d'un son plus aigu; lorsqu'on les réunissoit, ces tons étoient mêlés. La flûte *lydienne* étoit du premier genre; la *sarrane*, ou syrienne, du second, et la *phrygienne* réunissoit les deux genres: on adaptoit à ces flûtes les différens modes de musique. On ajoutoit aux flûtes des espèces de chevilles ou de clefs de différentes longueurs pour en varier les modulations, suivant les divers modes ou nomes de musique auxquels il n'étoit pas permis de faire de changemens; on voit de ces clefs à des flûtes de plusieurs monumens, et en particulier dans une peinture d'Herculanum, qui représente l'éducation d'Olympe par Marsias, et aux flûtes de l'Euterpe du bas-relief du sarcophage des Muses du Musée Royal, n° 307. On attribuoit à ces instrumens des effets surprenans; ils excitoient ou calmoient les passions; le mode orthien, joué avec la flûte phrygienne, faisoit courir Alexandre aux armes. Les différentes flûtes servoient d'accompagnement dans les pièces de théâtre, selon qu'elles étoient d'un genre grave ou enjoué. Il paroît que les anciens n'avoient pas de flûte traversière, et que c'est à tort qu'on a cru en voir dans quelques monumens. On employoit pour les flûtes à anches extérieures, faites de roseau ou d'os, une courroie nommée *phorbeion* ou *stomion*, dont on se serroit les joues; ce qu'on voit dans des peintures antiques, entre autres dans un très-joli fragment de tableau à Portici, où les chevilles des flûtes sont bien marquées; le bandeau y est blanc, et paroît d'étoffe: il servoit à empêcher la déperdition du souffle, et à ce que les joues ne s'enflassent trop, inconvénient que Minerve avoit trouvé assez grave pour lui faire jeter sa flûte, qui altéroit la beauté de ses traits. On ne se servoit pas de phorbeion pour les flûtes à bocal; il paroît que cette partie étoit celle qu'on appeloit *upholmion*, et que l'*olmos* étoit la partie opposée, ou le pavillon. Voyez, sur les flûtes, Casp. Bartholin, *de tibiis veterum;* et l'article du *Dictionn. d'antiq. de l'Encycl. méthod.*



LE RAVISSEMENT DE S^T PAUL,

PAR LE DOMINIQUIN.

« Je connois un homme en Christ, qui fut enlevé au troisième ciel il y a « plus de quatorze ans : si ce fut avec son corps ou sans son corps, je ne « sais; Dieu le sait; et je sais que cet homme (si ce fut avec son corps ou « sans son corps, je ne sais; Dieu le sait) fut enlevé dans le paradis, et « qu'il y entendit des secrets qu'il n'est pas permis à l'homme de publier. » (S. Paul, IIe épître aux Corinthiens, chap. XII.)

Tel est le sujet du tableau du Dominiquin; tel est aussi celui d'un tableau du Poussin. On conçoit facilement qu'il ait tenté deux génies si méditatifs, si capables de concevoir et de reproduire les miracles de la pensée. Enivré de contemplation, égaré dans les espaces infinis qui se sont dévoilés à ses regards, l'apôtre a perdu de vue son existence terrestre; les cieux s'ouvrent, il les voit, il y pénètre, *Si ce fut avec son corps ou sans son corps, je ne sais*, dit-il; *Dieu le sait*. L'extase est complète; toute conscience de la vie matérielle est écartée dans cette vision, au point de ne pouvoir affirmer si elle n'y a point pris part, si ce que l'esprit a connu lui a été révélé par les organes du corps ou sans leur secours. Cependant les vues de l'esprit ont conservé leur netteté : ce n'est point le souvenir d'une vague rêverie, d'un sentiment indéterminé, qu'il a rapporté des régions qu'il a parcourues; il y a entendu des secrets conservés encore dans sa mémoire au moment où il déclare *qu'il n'est pas permis à l'homme de les publier*.

C'est dans ces deux circonstances du fait que les deux artistes ont puisé chacun une inspiration particulière, et totalement différente l'une de l'autre. L'application volontaire de l'esprit à de hautes vérités est ce qui se fait remarquer dans le tableau du Poussin; l'abandon extatique de l'homme tout entier, voilà ce qui remplit le tableau du Dominiquin. Sur un fond de ciel, hors de toute vue de la terre, au milieu de l'espace, l'Homme de Dieu, livré à l'impulsion qui l'entraîne vers son Créateur, a dépouillé ce qui le tenoit séparé du lieu céleste où il aspire; on le voit s'y élever sans obstacles, sans interruption: *si ce fut avec son corps ou sans son corps, on ne sait; Dieu le sait :* mais toute pesanteur matérielle a disparu, ou cède, comme par une obéissance naturelle, à l'infinie puis-

sance morale manifestée dans cette tête, dans ces bras, dans ces yeux que semble attirer le ciel. C'est devant ce tableau surtout qu'il faut répéter, avec Bellori, que Le Dominiquin a su peindre, ou plutôt même *dessiner* (*delineare*) *les âmes*. L'âme s'y voit, et on n'y voit qu'elle; que le corps y soit ou n'y soit pas, peu importe, il a subi les lois de sa souveraine; devenu tout âme, il vole, s'enlève avec elle : le mouvement de la jambe gauche indique positivement qu'il monte de lui-même; et les anges, presque enfans, groupés autour de lui, semblent le suivre plutôt que le porter.

Plus de vigueur se fait remarquer dans le cortège de messagers célestes dont Le Poussin a environné l'apôtre; une action plus réelle semble les occuper et paroît avoir occupé l'attention du peintre. A moitié cachés dans le tableau du Dominiquin, dans le tableau du Poussin leurs membres se déploient, et semblent, par la multiplicité des formes, multiplier le nombre des personnages : il en résulte dans le groupe moins de simplicité; et la pensée du spectateur se concentre moins sur la scène intellectuelle. On diroit que, trop peu avancés dans leur route vers le ciel, les personnages tiennent encore quelque chose de la terre, que les pieds du saint viennent à peine de quitter. Cependant déjà la vision céleste a commencé; on l'y voit attentif; un ange la lui montre, et il regarde; il parle, et Paul écoute: ses organes matériels sont mis en jeu, dirigés vers les objets qui leur sont propres; le S. Paul du Poussin est encore un homme.

Cette manière de considérer le sujet, plus conforme aux habitudes pensantes du Poussin, l'est peut-être aussi davantage au caractère général et raisonné des doctrines de l'apôtre; et il n'est pas difficile de comprendre ce qui a déterminé Le Poussin à la choisir. L'idée du Dominiquin paroît plus appropriée à l'acte du moment; c'est l'idéal d'un état, d'un sentiment, abstraction faite du personnage qui l'éprouve; c'est la réalisation de ce que nous dit Ste Thérèse de cette force de désir qui l'élevoit à plusieurs pieds de terre. Dans le *Ravissement* du Poussin, c'est du ciel que vient le miracle dont l'homme est seulement l'objet; Le Dominiquin a placé le miracle dans l'homme même, et nous croyons l'y sentir. On demanderoit à accompagner le S. Paul du Poussin pour recevoir avec lui les sublimes vérités dont il commence à entrevoir la manifestation; on est ravi avec le S. Paul du Dominiquin.

PROPORTIONS. { Hauteur, 51 centim. 1 p. = 6 pouces 11 lign.
{ Largeur, 31 1 = 2 5



UN CHASSEUR,

PAR GABRIEL METZU.

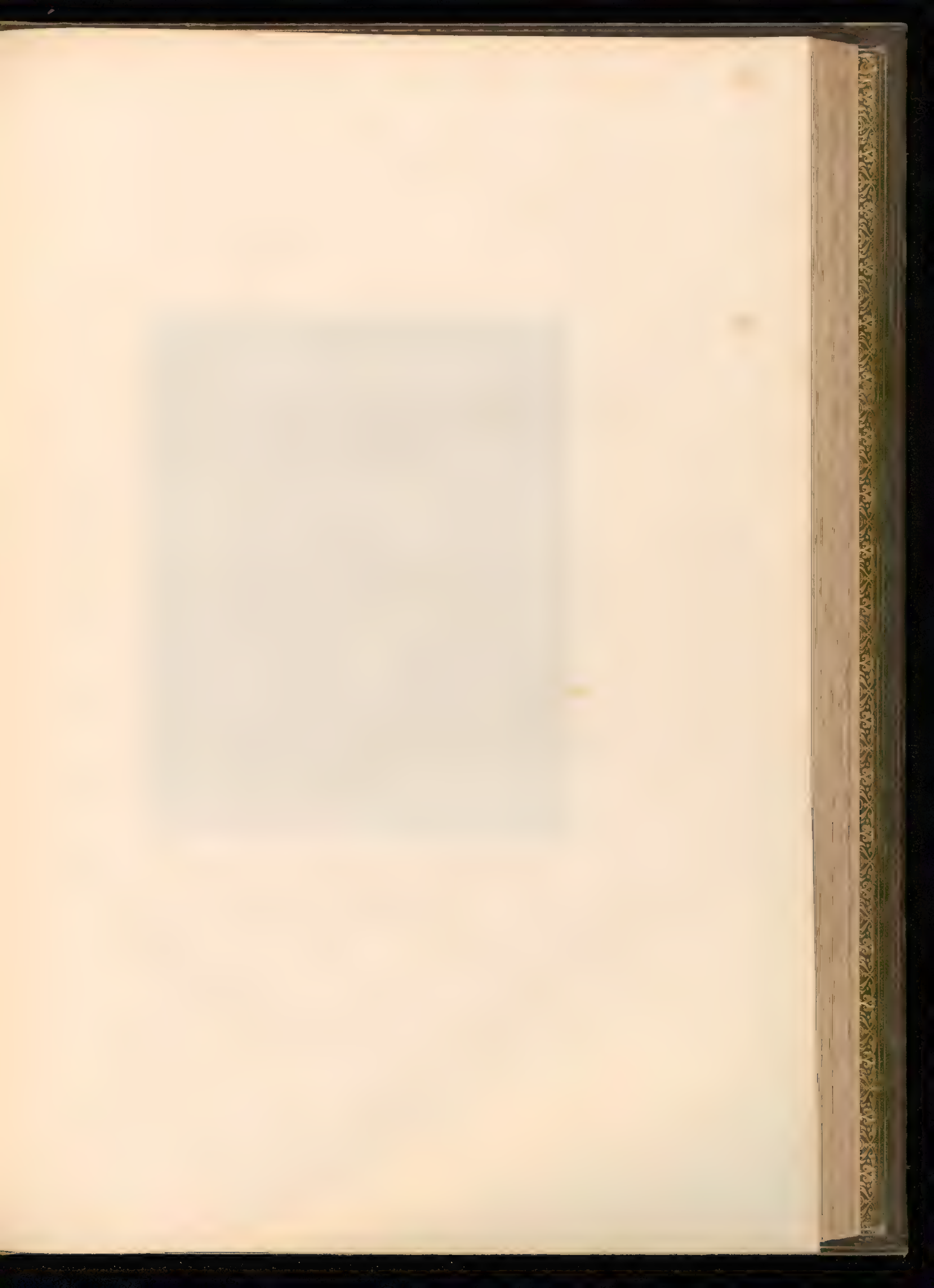
La peinture comprend dans le cercle de ses imitations tous les objets de la vue; et il n'en est presque pas un qui, rendu avec art et employé avec goût, ne puisse devenir une source de plaisir : cependant il ne sera jamais au pouvoir d'un grand artiste de rendre indifféremment tout ce qui se présente à ses yeux; la force du talent est dans une certaine spécialité qui l'attache particulièrement à l'objet de son choix, aux qualités conformes à sa nature, et les lui fait démêler partout où elles se trouvent, pour les en tirer et les rendre sensibles aux yeux vulgaires qui n'avoient pas su les remarquer. On rencontre sans cesse des figures de Teniers ou de Van Ostade sans y apercevoir ce qui les eût désignées à ces grands peintres pour des modèles de leurs tableaux. Il y a plus, Van Ostade et Teniers eux-mêmes ne choisissoient ni ne remarquoient les mêmes figures; et le genre des physionomies contribue, autant que la touche et la manière de ces grands peintres, à former pour chacun d'eux le caractère distinctif qui ne permettra jamais de confondre ni un Teniers et un Van Ostade, ni un Gérard Dow et un Metzu.

Les ouvrages de celui-ci portent moins cependant que ceux des trois autres le cachet d'une habitude particulière de génie; ses choix paroissent moins avoir été dictés par une impression déterminée. Les figures de ses tableaux, sans manquer jamais de physionomie, n'offrent pas, autant que chez les trois autres, un genre de physionomie qui lui soit tout-à-fait propre; elles rentrent davantage dans le nombre de celles que la nature fournit indistinctement; mais elles se montrent toujours tellement modifiées par les habitudes particulières du personnage, qu'il en résulte un caractère d'individualité singulièrement original et très-piquant, surtout lorsque, comme on le voit ici, il est l'effet d'un contraste marqué entre les formes extérieures et les habitudes de la vie. Rien de moins noble que les traits, le sourire, l'expression de ce chasseur; cependant il seroit impossible de le prendre pour un homme du peuple; ses formes sont communes et non pas grossières. Il est assis; son maintien négligé, sans

être trivial, annonce la lassitude, mais c'est celle de la chasse, d'un exercice que l'on a pris pour son plaisir, et non d'un travail qu'on a été obligé de continuer jusqu'à extinction de forces. La fatigue n'a point émoussé chez lui la vivacité et même la délicatesse des sensations. Le verre à moitié vidé, qu'il tient et montre avec toute la tendresse d'un buveur, indique en lui non l'avidité de la soif, mais un goût vif et presque réfléchi pour la liqueur que le pot placé à son côté lui donne la certitude et non l'empressement de renouveler. Les plaisirs du repos, joints à ceux d'un commencement d'ivresse délicieusement empreinte sur sa physionomie, annoncent l'état tranquille d'un esprit que rien ne trouble ; ce n'est point un de ceux de qui l'Écriture a dit : *Donnez des liqueurs fortes à celui qui va périr, laissez le vin à ceux dont l'âme est dans l'amertume ; que le pauvre en boive afin qu'il oublie sa pauvreté, et qu'il ne se souvienne plus de ses peines.* Le chasseur de Metzu n'a rien à oublier ni à supporter ; il ne demande au vin ni de lui rendre des forces, nécessaires pour supporter seulement la perspective d'un nouveau travail, ni de le distraire d'un avenir que son état présent lui ôte le courage d'envisager. Heureux d'exister, il ne veut que l'être plus encore et l'être sans distraction. Tout est loisir dans ce tableau, tout est vérité. La beauté et l'harmonie de la couleur, l'admirable perfection d'une imitation sans recherche, ont placé Metzu au rang des plus célèbres peintres de genre.

Ce tableau est peint sur bois.

Proportions. { Hauteur, 26 centim. 7 mill. = 10 pouces 0 lig.
Largeur, 22 0 = 8 3





PAYSAGE,

PAR HERMAN SWENWELT DIT HERMAN D'ITALIE

HERMAN SWANEWELT ou SWENWELT naquit à Wœrden en 1620; on croit qu'il prit dans sa jeunesse des leçons de Gérard Dow; et les traces de ce premier apprentissage peuvent se retrouver dans le fini de ses tableaux, particulièrement de ses arbres, touchés avec beaucoup de soin et de finesse. Il passa de bonne heure en Italie. Fixé à Rome, il s'y adonna au travail, fuyant les jeunes peintres de son âge, et recherchant seulement les maîtres. Claude Lorrain fut celui qu'il choisit, et il en reçut tout ce que peut donner un maître: Swanewelt ne dut qu'à lui-même un sentiment très-juste de la couleur, une grande fraîcheur de teintes surtout dans les parties les plus avancées de ses tableaux. Peu connu de sa patrie, où il paroît n'être plus retourné après l'avoir quittée pour l'Italie, confondu à Rome dans la foule des talens étrangers qui venoient s'y perfectionner, Swanewelt ne partagea point, à ce qu'il semble, ces richesses et ces honneurs que prodiguoit le nord, comme par reconnoissance, à ceux de ses artistes qui ne l'abandonnoient pas pour un ciel plus heureux. Cependant ses talens ne furent pas méconnus, on prétend même que ses succès allèrent au point d'exciter la jalousie de Claude. Le fait paroît difficile à croire. Quelquefois, à la vérité, un grand talent peut se sentir blessé d'une comparaison déplacée; mais rien ne donne lieu de présumer que les talens de Swanewelt, quoique distingués, aient pu amener la moindre comparaison avec ceux de son maître. Indépendamment du degré, la manière n'est point la même; au lieu des contours vaporeux de Claude Lorrain, Swanewelt offre, pour l'ordinaire, des profils nets et déterminés; il semble avoir tout regardé de plus près; et, quoiqu'on ait de lui des soleils couchans d'un bel effet et d'une belle étendue, il ne sait pas toujours, comme Claude Lorrain, se rendre maître de l'espace. Parcourez les tableaux du Lorrain, vous le trouvez partout, dans les fonds les plus reculés, dans les espaces même dérobés à la vue, et où il fait pénétrer la pensée; tout lui appartient, et de la même manière, parceque c'est d'un seul élan qu'il s'en est emparé. Swanewelt a plus considéré son

sujet en détail et par parties; aussi l'effort de son talent se porte-t-il en général de préférence sur quelques unes. Ici, le site est fort rapproché, et les devans d'une grande beauté; ils sont presque entièrement occupés par une éminence au haut de laquelle est située une espèce de ferme ou de maison de campagne environnée d'arbres de différentes sortes, croissant à différentes hauteurs sur des plans inégaux. Au pied de cette éminence, un chemin coupé dans le roc serpente en montant le long d'une rivière dont il suit les contours; on y voit plusieurs voyageurs soit à pied, soit à cheval, et, tout-à-fait sur le devant du tableau, une femme montée sur un âne et accompagnée d'un paysan. Près d'elle, en sens contraire, chemine un malheureux demi-nu, son bâton à la main. Le long du chemin, des cavités paroissent avoir été creusées de main d'homme dans le flanc de la montagne. Un troupeau de moutons, qui semble sortir d'une de ces cavités destinées apparemment à servir de passage sous la montagne, traverse le chemin, se dirigeant vers la rivière, où se désaltèrent deux vaches; d'autres vaches sont répandues çà et là. Sur l'autre rivage, joint à celui-ci par un pont, on aperçoit une petite tour accompagnée de quelques édifices; d'autres bâtimens encore se découvrent dans le lointain, terminé par un horizon de montagnes peu élevées.

PROPORTIONS. { Hauteur, 28 centim. 4 m = 10 pouces 6 lig.
Largeur, 38 5 = 14 3



PSYCHÉ,

STATUE (*).

Soit que l'on considère l'histoire de Psyché comme une brillante allégorie des tourmens de l'âme (ψυχή) agitée par l'amour, et que, sous le voile le plus agréable, on ait offert de grandes vérités morales, ou les dogmes mystérieux d'une haute philosophie et de l'immortalité de l'âme; soit que l'on ne regarde cette fable que comme un conte plus propre à amuser l'esprit qu'à l'instruire, et à élever l'âme vers de sublimes contemplations, il n'est peut-être pas de compositions parmi celles que nous ont transmises les anciens où ils aient déployé avec plus de charmes toutes les grâces de leur esprit, et les richesses de leur imagination. Si, comme le pensent quelques personnes, ce conte a servi de modèle à ceux où les fées jouent un si grand rôle, aucune de ces fictions ne l'a surpassé par la marche de l'ensemble et par la grâce des détails. Quoique Psyché ne puisse pas se vanter d'une haute antiquité, et qu'elle n'ait embelli que tard l'assemblée des dieux, sa beauté et ses aventures ne jettent pas moins d'éclat que celles des divinités d'Homère et des poètes anciens; peut-être même inspirent-elles plus d'intérêt : en voyant cette innocente beauté douée de tous les dons de la nature, entourée de tout ce qui peut rendre heureux, et cependant persécutée, accablée de misères, on sent que le bonheur est encore plus rare que la beauté et que les richesses; et Psyché en eût fait volontiers le sacrifice pour trouver le repos.

D'après ce que rapporte Fulgence (1), il paroîtroit qu'Apulée, à qui nous devons le conte de Psyché, n'en étoit pas l'inventeur, et qu'il l'auroit emprunté à des auteurs grecs, parmi lesquels Fulgence cite Aristophontes comme un auteur ancien dont il est le seul à faire mention, sans lui assigner une époque, et qui avoit traité ce sujet très au long dans un ouvrage intitulé *Dysarestia*, qui n'existe plus. Fulgence vivoit dans le sixième siècle de notre ère au plus tôt, et l'écrivain de Madaure, dans le second; et il se pourroit qu'Aristophontes fût moins ancien que ne le pensoit le premier de ces auteurs. Les aventures de Psyché sont aussi représentées dans plusieurs monumens et sur des pierres gravées, dont on croit le travail d'une époque antérieure à celle d'Apulée. Cependant

(*) Cette statue du Musée Royal, n° 387, et qui a donné son nom à l'une des nouvelles salles, est en marbre de Carrare; elle faisoit partie de la collection Borghèse, *stanza* 3, n° 4. Sa hauteur est de 1 mètre 300 millimètres (4 pieds). Les ailes sont modernes, ainsi qu'une partie des bras et des pieds.

(1) Fulgentii *Mytholog.*, vol. II, l. III, c. 6, p. 113, édit. de Muncker, in-8°.

cette opinion ne peut être prouvée d'une manière positive. Les plus beaux de ces groupes et de ces bas-reliefs pourroient être du siècle des Antonins, époque à laquelle les arts brillèrent de tout leur éclat, et à qui nous devons les figures d'Antinoüs et tant d'autres ouvrages admirables (1). Quoi qu'il en soit, cet épisode a été, pour les artistes anciens et modernes, une mine féconde des plus agréables compositions. Tout le monde connoît celles où Raphaël a fait briller toute la grâce et la variété de son imagination, et l'élégance de son dessin (2); et l'on voit toujours avec un nouveau plaisir les Psychés créées par le ciseau de M. Canova et le pinceau de M. Gérard.

Avant que la statue qui a donné lieu à cet article fût restaurée, et qu'on l'eût étudiée dans ses détails, on auroit pu la prendre pour une des filles de Niobé, prête à être percée des traits de Diane et d'Apollon, et implorant vainement leur pitié. La tête, antique mais rapportée, a le caractère de celles des Niobides, et la pose se retrouve parmi les statues de cette belle et infortunée famille; mais des restes non équivoques des attaches des ailes aux épaules indiquoient, d'une manière à n'en pouvoir douter, que cette statue représentoit Psyché succombant sous le courroux de Vénus, ou cherchant par ses prières et sa soumission à ramener près d'elle son époux Cupidon, qui étoit encore plus sensible à sa beauté qu'irrité de sa curiosité. Sans être du premier ordre, cette statue est digne de fixer l'attention: son mouvement est gracieux, bien rendu; et les draperies, d'une bonne disposition, ne manquent pas de souplesse dans plusieurs parties. Cependant celle qui traverse obliquement le corps et tombe sur le devant est un peu lourde, et, sous plusieurs points de vue, elle coupe les contours de manière à en diminuer la grâce et à nuire à l'élégance des proportions.

(1) Quoiqu'on place ordinairement sous les successeurs d'Alexandre-le-Grand Tryphon, auteur du beau camée des noces de Cupidon et de Psyché de la collection du duc de Marlborough, et qui n'est connu que par ce chef-d'œuvre, cependant rien n'empêcheroit de croire qu'il ait été contemporain des habiles sculpteurs des règnes d'Adrien et de ses successeurs. C'est de ce temps, si fertile en grands artistes, que datent les plus belles médailles romaines : la gravure des médailles et celle des pierres fines devoient marcher de concert, et se prêter un mutuel secours; le luxe des empereurs et de leur cour étoit d'une grande ressource pour les graveurs; en donnant un grand prix à leurs ouvrages, il encourageoit cette branche des arts, si estimée des anciens et si négligée aujourd'hui. L'on pourroit donc penser que ce Tryphon étoit sorti des écoles de Solon et de Dioscorides, célèbres graveurs du siècle d'Auguste, et qui durent laisser après eux une succession de nombreux élèves; ainsi il est permis de douter que les monumens qui retracent l'histoire de Psyché en établissent l'antiquité d'une manière certaine, et l'on ne peut décider s'ils ont précédé le récit d'Apulée, ou si c'est ce charmant ouvrage qui a inspiré les auteurs des monumens. Apulée avoit beaucoup voyagé; il étoit de la secte des nouveaux Platoniciens, et s'étoit fait initier à tous les mystères; et, quoiqu'il craignît de les dévoiler, on voit dans son *Ane d'or,* ou sa *Métamorphose,* qu'il aimoit à les laisser entrevoir. Il est donc probable que son épisode de Psyché n'est pas un simple conte, et que, sous une aimable fiction, il offroit aux adeptes des vérités qu'il leur étoit facile de saisir.

(2) Voyez la *Fable de Psyché,* figures de Raphael, en 32 planches dessinées et gravées d'après Marc-Antoine par MM. Dubois et Marchais, peintres, sous la direction de M. Girodet; Paris, chez M. Henri Didot, 1802. — Ces mêmes compositions, à quelques différences près, se trouvent, sur des vitraux en grisaille, au nombre de 38, qui du château d'Écouen ont été transportés au Musée des Petits-Augustins, et portent la date de 1542, qui n'est que de quelques années après la mort de Raphaël,



FAUSTULUS

APPORTANT RÉMUS ET ROMULUS,

PAR PIERRE DE CORTONE.

Pierre de Cortone fut un de ces grands artistes à qui il est arrivé de fonder une mauvaise école. Il n'est point de défaut dans l'homme supérieur qui ne soit en rapport avec quelque qualité, et ne serve même très-souvent à la faire ressortir. S'il tombe dans le faux, c'est presque toujours pour n'avoir considéré qu'un côté du vrai; mais cette portion de vérité dont il se préoccupe acquiert dans ses ouvrages une évidence et un éclat qui éblouit les yeux et ne leur permet pas de réclamer avec sévérité ce qui leur manque. «Il y a, dit Mengs, deux sortes de compositions : celle « de Raphaël est la composition expressive.... la seconde s'applique seu- « lement à l'effet, et met sa principale attention à remplir agréablement « de figures un grand tableau. » Lanfranc a été l'inventeur de ce genre; Pierre de Cortone en a été le maître; il passa en France, vers la fin du dix-septième siècle, avec l'exagération que portent les imitateurs dans les défauts de leur modèle. Des poses théâtrales, des expressions tout extérieures, des compositions tout à l'effet, tels sont les défauts qu'on remarque particulièrement dans les tableaux de Jouvenet. Pierre de Cortone leur avoit donné la vogue; mais par combien de beautés ne sont-ils pas dissimulés dans ses tableaux, dans ses fresques et ses plafonds surtout! « Cette exacte distribution, qu'à l'aide de l'architecture il sait faire des « différentes parties de sa composition, cette gradation pleine d'art au « moyen de laquelle par-delà les nuages il nous révèle l'immensité des « espaces aériens, cette entière possession de toutes les faces de l'objet « du dessous (*quel possesso del sotto in sú*), ce jeu d'une lumière presque « céleste, cette disposition symétrique des figures, est quelque chose « qui enchante l'œil et enlève l'esprit hors de lui-même (1). » Nous retrouvons une partie de ces effets dans le beau tableau de sainte Martine; celui dont nous nous occupons ici ne prêtoit qu'à une composition pleine de grâce et d'aménité. Faustulus, pasteur des troupeaux d'Amulius, apporte à sa femme l'un des fils de Rhéa, qu'il vient de trouver allaités par la louve qui leur sert de nourrice. Il le porte d'une main dans son vêtement, tandis que de l'autre main il indique le second enfant, qu'on aper-

(1) Lanzi, tom. II, p. 273.

çoit de loin sur les bords du Tibre, tettant l'animal qui le caresse, entre deux bergers occupés à considérer ce prodige. Laurentia, femme de Faustulus, vient de quitter le panier de jonc qu'elle tressoit, et s'avance sur son siége les mains étendues pour recevoir l'enfant qu'elle accueille avec ce sourire presque maternel que fait naître sur les lèvres de toute femme élevée dans les habitudes de la nature la vue d'un enfant nouveau né. Son fils, âgé d'environ trois ou quatre ans, crie et lève la main pour s'emparer de celui qu'il regarde déjà comme le compagnon de ses jeux. Derrière Laurentia, une jeune fille de treize à quatorze ans s'avance pour considérer avec la joie de son âge le nouvel hôte qui va égayer l'intérieur de sa famille; un toit de roseaux mal en ordre, soutenu sur une charpente grossière, forme au-dessus de leur tête un abri plutôt qu'un logement; un bel arbre l'ombrage, et sur ce toit reposent deux colombes; des fleurs sur le devant paroissent cultivées avec un soin rustique. Le vêtement simple de la femme n'annonce point la pauvreté; on voit une rose dans les cheveux de la jeune fille. L'impression de ce tableau est douce et en harmonie avec le sujet. Il ne demandoit point ces expressions pénétrantes et réfléchies qui ont manqué à Pierre de Cortone; les formes un peu robustes qu'il a particulièrement affectionnées conviennent ici à l'état des personnages. Cette belle campagne, ce beau ciel de Rome, appeloient toute la magie de sa couleur; et il semble que la simplicité de l'action lui ait fait oublier tout artifice : on n'y voit point de ces personnages inutiles que Lanzi lui reproche d'avoir employés pour arrondir l'ensemble de sa composition, ni de ces figures que l'action la plus pacifique n'empêche pas de se montrer en *attitude de lutte ou de bataille* (1). Ce n'est certainement pas dans ce joli tableau que ses imitateurs auront pris l'exemple de l'exagération; mais le grand inconvénient d'un exemple trop séduisant est moins dans ce qu'il apprend que dans ce qu'il fait oublier. Les succès de Pierre de Cortone avoient eu tant d'éclat, que le soin d'obtenir de pareils effets détourna de celui d'étudier la nature, fit dédaigner la modeste imitation de Raphaël, et jeta les peintres dans une habitude de fracas qui leur parut avantageuse pour voiler souvent l'insuffisance de la science et du talent. Enivrés des facilités que leur présentoit un tel genre, ils oublioient que la facilité de Pierre de Cortone lui servoit aussi à ne pas craindre de se corriger lui-même, et que, suivant son admirateur Baldinucci, il lui arrivoit souvent « d'effacer ses nobles « ouvrages jusqu'à ce qu'il les eût rendus exempts de ce qui choquoit « l'extrême délicatesse de son goût (2). »

(1) Page 274. — (2) Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno*, etc., tom. I, p. 106.

PROPORTIONS. { Hauteur, 2m 54centim 15mill = 7pieds 8pouces 6lig
Largeur, 2 65 6 = 8 3



L'ALCHYMISTE EN MÉDITATION,

PAR THOMAS WICK.

On ne sait ni le lieu ni le temps de la naissance ni de la mort de Thomas Wick. Il vivoit dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé un assez grand nombre de tableaux, estimés particulièrement pour le talent avec lequel il traitoit les détails, tirés le plus souvent des objets d'art et d'industrie et des ustensiles fabriqués de main d'homme. On a de lui des ports de mer, où les différents objets appartenant à la marine sont rendus avec beaucoup de soin et d'exactitude, des marchés, des foires, et sur-tout des laboratoires d'alchymistes. Il avoit, à ce qu'on croit, passé plusieurs années en Italie, et l'on doit le présumer au ton chaud de sa couleur, au caractère général de ses figures, et peut-être aussi à l'usage qu'il a fait de son talent. On a déja eu occasion de remarquer que la pure imitation des objets inanimés, sans autre but que cette imitation même, est un genre qui appartient spécialement aux pays où il a pris naissance, et d'où il est peu sorti. Les Italiens n'ont guère adopté le paysage même sans y attacher une idée poétique ou historique, sans l'animer du moins par quelque scène de la vie humaine, et presque jamais, si ce n'est dans les ornements, ils n'ont employé la peinture à ces représentations sans vie et sans lien, où l'on n'aperçoit autre chose que la volonté qu'a eue le peintre de réunir un vase, une assiette de fruits, à quelque pièce de gibier ou de poisson, ou quelque autre objet du même genre, pour en composer un tableau. Wick pouvoit, comme plusieurs de ses compatriotes, borner son talent à ce genre de détails pour lequel il paroît avoir eu une vocation spéciale; il est permis de croire que c'est le séjour de l'Italie qui l'en aura detourné, et lui aura fait comprendre ce que donne d'intérêt à ces sortes d'imitations la seule indication d'une intelligence qui en dispose dans un but déterminé. Ainsi ce laboratoire d'alchymiste ne présenteroit qu'un assemblage confus d'objets incohérents, sans cette demi-figure de l'Alchymiste lui-même, que l'on aperçoit à son bureau, chiffrant, calculant, et dont la présence, les occupations, les espérances, telles qu'on peut les lui supposer, deviennent le lien de cet amas d'ustensiles, en in-

diquent l'usage, leur prêtent une vie, une voix, au moyen de laquelle ils nous instruisent du parti qu'on prétend tirer d'eux, nous représentant, par leur désordre, l'activité d'esprit, le désordre d'imagination qui préside à leur emploi.

L'Alchymiste est entouré de livres, de papiers, de recettes manuscrites de toutes les formes et de toutes les dimensions; près de lui, sur son pupitre, se remarque un petit pot qui renferme sans doute le résultat imparfait de quelque opération: il rêve, la plume à la main; ses yeux fixes et animés indiquent le moment où il se croit prêt à saisir quelque idée heureuse. Sa figure est plutôt celle d'un charlatan italien que d'un savant hollandois. La pauvreté de sa demeure annonce suffisamment que la fortune est le but de ses efforts, et ne les a pas encore couronnés. Une pancarte clouée au mur, et en tête de laquelle on lit le mot *Loterie,* nous prouve qu'il la tente par tous les moyens, et que la science des nombres n'est pas pour lui une pure spéculation d'esprit. D'autres papiers sont attachés à d'autres parties de la muraille. Quelques uns portent des caractères hiéroglyphiques. Une collection de petits morceaux de papier, contenant probablement des recettes, est enfilée dans une corde suspendue au plafond. Sur la cheminée, que surmonte un vieux portrait, on voit un serpent dans un bocal, à terre un petit pistolet, une poire à poudre et quelques balles, deux malles, un tonneau vide, des fourneaux, des cornues, des chaudrons, des mortiers, des flacons, des pots de toutes grandeurs, une sphère; le tout mêlé, couvert de livres, de papiers jetés jusque sur les marches de l'escalier, entassés jusque dans les fourneaux éteints, de linges suspendus ou jetés au hasard; enfin, une cage renfermant un oiseau, seul compagnon, seul délassement du rêveur solitaire: tel est le tableau de Wick. Il a de l'effet et de la profondeur; l'air y circule bien; la composition en est originale, et d'accord dans toutes ses parties.





PAYSAGE,

PAR SWENWELT, DIT HERMAN D'ITALIE.

Les figures sont très-souvent employées dans le paysage comme échelle de proportion servant à mesurer des hauteurs et des distances moins déterminées que ne le sont les dimensions des êtres animés. Rien ne pourroit nous indiquer aussi positivement la hauteur de ces arbres et de ces rochers que les figures d'hommes ou d'animaux que l'artiste a eu soin de placer auprès; et les grands peintres de perspective, comme Paul Véronèse, ont manqué rarement, dans les espaces étendus, à placer des figures sur chacun de leurs divers plans, pour justifier en quelque sorte leur perspective aérienne, et constater par le rétrécissement des contours la distance indiquée par la dégradation des tons.

De même les sentimens connus de l'homme forment une sorte d'échelle morale donnée au spectateur pour déterminer ses impressions; la situation où se trouve, au milieu de certains objets, un homme semblable à lui, lui donne la mesure des sentimens que ces objets doivent lui inspirer à lui-même. Une tempête sans vaisseaux et sans matelots seroit sans effroi; si on nous représente un pont étroit, élevé, suspendu, d'un passage périlleux, on a soin d'y faire voir un passant; et, sur la pointe de ses rochers, Salvator Rosa place un homme pour nous faire comprendre ce qui peut encore s'ajouter de terreur à leur terrible aspect.

De même un chemin creux s'offrira rarement sans quelque voyageur chargé de son bagage, et qui nous apprendra que par ce chemin, dont l'entrée seule se découvre à nos yeux, on peut aller bien loin et de bien loin revenir. Employées avec art dans le paysage, les figures ont presque toujours pour objet d'en agrandir la partie invisible, celle dont se peut emparer l'imagination: les peintres ont rarement négligé de s'en servir ainsi; et Claude Lorrain, qui ne se faisoit pas illusion sur le mérite de ses figures considérées en elles-mêmes, les a cependant multipliées dans la plupart de ses compositions pour y augmenter ce sentiment de vie, pour y faire recevoir à plus d'êtres animés l'impression de ce soleil, de cet air lumineux dont il a rempli ses tableaux. Par la même raison, les figures

seront en général assez rares dans ces paysages agrestes, à ces heures du jour qui portent particulièrement à sentir le charme de la solitude; un pâtre, quelques bestiaux, s'y feront voir, moins pour l'interrompre que pour l'y montrer vivante, s'il est permis de le dire, et nous mieux transporter dans la situation et les sentimens de l'homme solitaire. Peut-être même quelquefois faudra-t-il les en écarter entièrement : nul être vivant ne se laisse apercevoir entre ces beaux arbres de la forêt de Ruisdael, où notre imagination va chercher le silence et le repos; seulement dans un lieu plus ouvert passent quelques figures; et le chemin qu'elles prennent, éloigné de celui que nous avons voulu choisir, nous assure que le mouvement du monde ne viendra pas nous y troubler.

Les figures ne contribuent donc pas seulement à l'effet pittoresque, mais aussi à l'effet moral du paysage. Dans celui de Swenwelt, destinées à augmenter la gaieté d'un site partout ouvert et riant, elles se répandent de tous côtés avec l'apparence du mouvement et de l'activité. Sur le devant à droite, dans un chemin au bord de la rivière, trois personnes s'entretiennent, mais seulement en passant; elles vont continuer leur route : l'une d'elles est une femme portant sur sa tête une corbeille de linge qu'elle vient probablement de laver à la rivière; l'homme qui l'accompagne tient à la main son bâton. A gauche, un pâtre assis garde des bestiaux; quelques-uns broutent, d'autres se reposent : un chien agace une chèvre qui cherche à le frapper de ses cornes. Derrière le pâtre, la route continue à travers la prairie, entrecoupée d'arbres qui bordent la rivière; des voyageurs parcourent cette route. Des hommes conduisent sur la rivière un train de bois. Le bord opposé forme à gauche un coteau sur lequel paissent des troupeaux. A droite, derrière une île couverte de taillis, une habitation s'élève au haut d'une éminence; divers chemins y aboutissent, et sont encore peuplés d'allans et venans : mais, dans un endroit au bord de la rivière, des arbres touffus protègent une herbe épaisse; c'est là qu'on seroit le mieux, il n'y a personne : ce petit coin a été réservé à l'imagination du spectateur.

La composition de ce paysage est infiniment agréable; la touche et la teinte des arbres sont d'une grande vérité, et le fini extrêmement soigné.

PROPORTIONS.	Hauteur,	28 centim. 4 m.	= 10 pouces	6 lign.
	Largeur,	38 5	= 14	3



SEXTUS-POMPÉE,

STATUE (*).

Le temps nous ayant ravi presque toutes les statues que la reconnoissance de la république romaine avoit consacrées aux hommes qui s'étoient distingués par leurs services et par leurs vertus, une statue d'un personnage romain connu, d'une époque antérieure à celle des empereurs, est déjà un monument rare et précieux; il le devient bien davantage si ce personnage est illustre et tient une place importante dans l'histoire, et surtout lorsque cette statue réunit à la grandeur du style et à la bonté du travail des particularités qui en relèvent encore le mérite, du moins sous le rapport de l'histoire de l'art. La statue, de style héroïque, dont nous allons nous occuper, offre à la fois ces différentes causes d'intérêt. Sa chevelure courte ne permet pas de douter que ce ne soit un personnage romain, et la ressemblance de la tête avec celles de Sextus-Pompée dans ses médailles peut faire croire que cette statue fut consacrée à la mémoire de cet habile général, fils du grand Pompée. Winckelmann (1) est étonné avec raison de voir ce héros représenté nu dans sa statue du palais Spada à Rome. Pline (2), il est vrai, observe que les Grecs étoient dans l'usage de représenter nus leurs héros, et que les Romains, au contraire, leur donnoient les vêtemens qui convenoient aux fonctions et aux dignités dans lesquelles ils s'étoient distingués, et les statues de leurs guerriers étoient revêtues de la cuirasse. Si le même auteur (3), en citant deux statues de Romulus et de Camille, remarque qu'ils étoient sans tunique, il n'indique pas par-là qu'ils fussent nus, mais seulement qu'ils n'étoient vêtus que d'une toge courte, telle qu'on la portoit souvent dans les premiers temps de Rome, sans autre vêtement. Le fondateur de Rome et le dictateur qui la vengea des Gaulois avoient alors le costume civil; ce qui convenoit d'autant mieux que, placés aux rostres, ils pouvoient rappeler que les généraux, même après avoir sauvé leur patrie, devoient déposer les armes, et n'avoient pas le droit de paroître à la tribune aux harangues en habit militaire. Un républicain romain entièrement nu est donc une particularité digne d'être remarquée, et qui n'est pas d'accord avec l'esprit de cette époque. Il est aussi assez singulier que ce soit deux statues de la même famille qui four-

* Cette statue du Musée Royal, salle du Centaure, n° 150, en marbre de Paros, a été trouvée à Monte-Porzio, près de l'emplacement de l'ancienne Tusculum; elle faisoit partie de la collection Borghèse. Voyez *Monum. Gabin.*, p. 29. Elle a de hauteur 2 mètres 85 millimètres (6 pieds 5 pouces).

(1) *Monum. ined., trat. prelim.*, p. 87.

(2) Pline, *Hist. nat.*, l. XXXIV, c. 10.—(3) *Ib.*, c. 11.

nissent, peut-être seules d'une manière positive, l'exemple de cette infraction aux usages établis chez les Romains (1), qui ne s'en écartèrent d'abord que par adulation pour les empereurs admis au rang des dieux, et qui accordèrent ensuite cet honneur aux personnes de la famille impériale. La statue héroïque de Sextus-Pompée doit peut-être paroître plus remarquable que celle de son père; car le parti du grand Pompée se maintint encore long-temps après sa mort (48 av. J. C.); et son fils, qui ne périt que douze ans après lui, et qui sut résister en Sicile, souvent avec avantage, contre toutes les forces des triumvirs, a pu lui consacrer des statues comme à un héros ou à un demi-dieu : mais la mort de Sextus-Pompée fut suivie de la ruine totale de son parti; et même après que sa flotte eut été détruite par celle d'Agrippa, à la bataille de Myles, il se vit bientôt abandonné du peu de troupes qui l'avoit suivi dans sa fuite en Asie. La guerre n'eut plus le même objet; il ne s'agissoit plus de défendre la république, comme l'avoient fait les deux Pompée; Auguste et Antoine ne combattoient plus que pour l'empire du monde. Il est donc très-incertain que ce soient des compagnons d'armes ou des partisans de Sextus-Pompée qui, fidèles à sa mémoire, lui aient élevé des statues; bien d'autres soins devoient les distraire de leurs souvenirs. Ne se pourroit-il pas que ces statues héroïques des deux Pompée soient de l'époque des empereurs? Lorsque leur puissance aura été bien affermie, ils se seront crus assez forts pour honorer d'un monument héroïque des guerriers qui avoient combattu avec valeur et loyauté pour maintenir la république. Si César, qui ne survécut que peu de temps au grand Pompée, releva ses statues, ce dont le loua Cicéron, au rapport de Plutarque; Auguste, pour montrer sa clémence, a pu permettre qu'on rendît cet hommage à la mémoire d'un ennemi dont il n'avoit plus rien à craindre.

La statue de Sextus-Pompée est du petit nombre de celles qui nous ont transmis les noms de leurs auteurs; celui d'Ophélion, fils d'Aristonidas, est inscrit derrière la cuirasse, qui sert d'appui à la figure. Cet artiste n'est connu que par cette statue; et l'on ignore s'il étoit de la même famille et de la même époque qu'un autre Ophélion, peintre, dont il est question dans l'Anthologie grecque. A en juger par la statue de Sextus-Pompée, ce sculpteur ne manquoit pas de talent; son style étoit grand et large, et il donnoit de la noblesse aux poses de ses figures; quoique celle-ci, bien conçue dans l'ensemble et d'une bonne exécution surtout dans le torse, ne soit pas exempte d'un peu de manière dans son attitude et dans ses formes, elle fait honneur au talent d'Ophélion, et mérite de servir aux études de l'artiste et d'attirer les regards de l'amateur.

(1) V. *Usage des Statues chez les Anciens*, p. 459.



LA MALADIE D'ANTIOCHUS,

PAR GÉRARD DE LAIRESSE.

Gérard de Lairesse naquit à Liége en 1640. Ses premiers pas dans la carrière furent ceux d'un grand nombre de peintres flamands à cette époque, où le goût des arts, répandu pour ainsi dire dans les airs, formoit des peintres partout, en tiroit de toutes les classes, et ne manquoit pas ensuite de leur procurer le hasard ou l'occasion nécessaire pour les faire sortir de l'obscurité dans laquelle la fortune avoit d'abord enveloppé leurs talens. Bien que fils d'un assez bon peintre, Renier de Lairesse, employé au service du prince de Liége, Gérard éprouva d'abord cette sorte de délaissement qui parfois ajoute ensuite du prix au talent en lui donnant aux yeux du public le mérite d'une découverte. Peu occupé à Liége, où apparemment son père et Bartholet, le collègue, l'ami de Renier de Lairesse, et le second maître de son fils, n'avoient d'ouvrage que ce qu'il en falloit pour eux-mêmes, Gérard, poussé peut-être d'ailleurs par des goûts assez désordonnés, se rendit à Utrecht, où d'abord il fut réduit à peindre des enseignes et des paravents. Cependant un de ses amis l'engagea à composer deux morceaux plus importans, qu'il se chargea de faire passer à un marchand de tableaux d'Amsterdam. Les marchands de tableaux en Hollande, sûrs alors des débouchers de leur commerce, avoient des peintres qu'ils tenoient chez eux, qu'ils faisoient travailler à leur compte, et dont les ouvrages, même en les payant bien, leur rapportoient encore des profits considérables. Les deux tableaux de Lairesse donnèrent à Uylenburg, c'étoit le nom du marchand auquel ils avoient été présentés, le désir de s'approprier un pareil talent. Il partit lui-même pour Utrecht, portant à Lairesse cent florins pour le prix de ses deux tableaux, et des promesses capables de le décider à l'engagement qu'on désiroit de lui; Lairesse y consentit. Il partit avec Uylenburg; et le lendemain de son arrivée, invité à se mettre à l'ouvrage dans l'atelier de Uylenburg, il surprit fort son hôte et les autres spectateurs, lorsqu'après une assez longue pause employée à la méditation, au lieu de prendre ses pinceaux, il tira de dessous son manteau un violon dont il joua quelques airs; puis il ébaucha un tableau, reprit son violon, et, après quelques nouveaux airs, peignit et finit d'un seul coup plusieurs

têtes. Sa facilité étoit remarquable; on s'étonne de la quantité de plafonds, de tableaux, gravures, dessins, etc., qu'il a trouvé le temps d'exécuter dans les intervalles que lui laissoit la débauche à laquelle il se livroit avec une intempérance qui lui coûta la vue à l'âge de cinquante ans, et qui épuisoit journellement les fruits d'un travail cependant très-productif, surtout depuis que Lairesse avoit quitté Uylenburg pour recueillir seul les profits de son talent et de sa réputation.

Quoique son dessin manquât souvent de correction et d'élégance, Lairesse étoit savant dans son art, ingénieux dans sa manière de l'enseigner; ce fut sa consolation et sa ressource lorsque la perte de sa vue lui eut ôté les moyens de le pratiquer. Ce fut probablement à ces leçons, rédigées après sa mort par les peintres qui en avoient profité, qu'il dut en partie le titre du *Poussin hollandois,* que contribuèrent aussi à lui acquérir et son talent pour l'expression, et l'esprit qu'il mettoit dans ses compositions, ainsi que le fréquent usage qu'il a fait de l'allégorie, et le choix de ses sujets, tous en contraste avec ses penchans, tous sérieux et même assez graves.

Ce tableau est un des plus estimés qu'ait produits Gérard de Lairesse. Le moment de l'action paroît être celui de la visite de Stratonice à Antiochus; car, à l'abattement du jeune prince, il est difficile de croire qu'il reçoive actuellement la nouvelle qui doit lui rendre la santé. La couronne et le sceptre, placés sur un guéridon où Séleucus paroît les offrir à son fils, n'indiqueroient qu'une tentative de Séleucus pour distraire les chagrins de son fils, dont il ignore encore le sujet. Quoi qu'il en soit, l'attitude et l'expression d'Antiochus sont remplies de charme; ses yeux baissés, ses mains croisées sur sa poitrine pour retenir le vêtement qui s'échappe de dessus ses épaules, annoncent avec une grâce infinie la timide pudeur qui convient au caractère de la passion d'un jeune homme prêt à mourir plutôt que de laisser échapper son secret; Stratonice y répond par un embarras presque égal au sien. Leurs têtes sont d'un bon style; la figure de Séleucus est pleine de dignité. La composition du tableau est riche et bien ordonnée. L'appartement d'Antiochus est magnifiquement décoré de ces ornemens d'architecture pour lesquels Lairesse avoit du goût et du talent.

La couleur de Lairesse est bonne; sa manière, large, et pourtant finie.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	31 centim. =	23 pouces	6 lign.
	Largeur,	46	28	6





UN INTÉRIEUR HOLLANDOIS,

PAR GONZALES COQUES.

Gonzales Coques naquit à Anvers en 1618; il eut pour maître, et ensuite pour beau-père, David Rickaert le Vieux : mais il avoit de bien loin passé son maître en talent et en réputation; et lorsqu'il épousa Catherine Rickaert, l'état de sa fortune le mettoit en état de faire de ce mariage une preuve d'affection pour la famille à laquelle il s'allioit, bien qu'elle eût déjà produit un peintre estimé, David Rickaert le Jeune, condisciple, ami, puis beau-frère de Coques.

Gonzales est peu connu en France, où l'on ne possède qu'un petit nombre de ses ouvrages. Sa réputation est grande dans son pays. Son pinceau, large et facile, lui donne des rapports avec Van-Dick, dont il a continuellement étudié et suivi la manière : il peut même soutenir la comparaison avec ce grand peintre dans ses petits tableaux; mais il n'a pas été au-delà de ce dernier genre. Les figures des tableaux de Coques n'ont guère plus d'un pied de haut, et il s'est généralement adonné au portrait et aux scènes de famille. Son exécution est parfaite, tant pour le coloris et la fraîcheur des chairs, la beauté des étoffes, le fini des détails, que pour le ton vague et léger de ses fonds, mérite très-important dans la plupart des tableaux d'intérieurs hollandois, où la disposition des appartemens offre pour l'ordinaire au peintre une perspective assez prolongée, et qui, bien observée, produit un effet surprenant.

Cet effet n'a point été négligé dans le tableau dont nous donnons la description. Au fond de la chambre, dont l'intérieur est ici représenté, une espèce de grand arceau, ou de porte sans battans, comme on en voit dans presque tous les appartemens hollandois, laisse pénétrer la vue dans une pièce peu garnie de meubles et fort éclairée, donnant sur un jardin que l'on entrevoit à travers une petite porte de côté. La pièce du devant, où se passe la scène qui fait le sujet du tableau, est meublée avec une riche simplicité, et paroît être le cabinet de travail des personnes qui l'habitent : c'est un très-jeune ménage. Le mari, âgé d'environ vingt-cinq ans, d'une figure agréable et plus animée que ne le sont d'ordinaire les figures hol-

landoises, vêtu en satin noir, dans le costume de son temps et de son pays, est assis près d'une table couverte d'un tapis, et sur laquelle on voit une sphère, des livres, et des cahiers, un sablier, une petite statue de l'écorché, et au-dessus de laquelle une fenêtre, ouverte seulement du haut, semble destinée à donner un jour de peintre. La chambre est ornée de tableaux. Le jeune homme, la main droite placée sur un in-4° dont il retourne un feuillet, vient d'interrompre sa lecture comme pour écouter un passage favori que sa femme en ce moment répète apparemment sur le clavecin placé un peu en arrière de l'autre côté de la chambre. Cette jeune femme, d'une taille médiocre, est debout; elle est blonde; sa figure est douce et gracieuse: sa robe, de satin noir, relevée sur une jupe de satin blanc; ses dentelles, les perles qui ornent son cou, annoncent, comme le costume de son mari et l'ameublement du cabinet, toutes les habitudes d'une vie aisée et consacrée à de doux loisirs. La disposition des divers objets d'étude, placés dans une même pièce, annonce entre le mari et la femme l'union des goûts et le besoin d'occupations communes. Un petit chien couché sur une chaise au-devant du tableau semble être là comme chez lui, et rien ne permet de supposer qu'il n'y ait pas sa place marquée entre le maître et la maîtresse, auxquels il appartient sans doute également. Ce joli petit tableau est plein de repos à la fois et d'intérêt. Coques étoit renommé par dessus les peintres de son temps pour la vie et le charme qu'il savoit donner aux scènes de famille; et ce mérite, joint à celui de son pinceau, a fort contribué à le faire rechercher. Il jouit de la fortune et de la considération auxquelles lui donnoient droit son talent et son caractère, fut deux fois nommé directeur de l'académie de peinture d'Anvers, reçut du prince d'Orange son portrait en médaille attaché à une chaîne d'or, maria richement sa fille, et mourut, en 1684, à Anvers, où il fut enterré dans la chapelle de la Vierge de l'église de Saint-Georges, dans le tombeau qu'il avoit fait faire pour sa famille. Sa première femme, le fils et une des filles qu'elle lui avoit donnés, l'y avoient précédé.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	46 centim.	8 millim.	= 1 pieds 5 pouces.
	Largeur,	66	6	= 2



LE RETOUR DES ANIMAUX,

PAR BERGHEM.

La diversité des sites, la variété qu'il a tâché de mettre dans les attitudes de ses animaux, n'ont pas toujours préservé la perfection de Berghem d'un peu de monotonie. Le type général qu'il a reproduit avec tant de bonheur auroit eu besoin quelquefois d'être animé par un peu plus d'individualité: c'est ce qui donne, entre ses ouvrages, un mérite particulier à celui-ci. Lebas l'a gravé sous le titre de *Retour à la ferme*, bien que la ferme n'y soit pas indiquée, même dans le lointain; mais c'est qu'il est ici impossible de méconnoître l'intention du tableau et l'action des personnages; rien de vague, rien d'indécis, ni dans l'heure du jour, ni dans le mouvement des figures. Dans un site assez peu étendu, coupé d'arbres et de grandes masses de rochers, différents troupeaux sont venus se réunir auprès d'une source, pour s'y désaltérer, à la fin de la journée. Le soleil, à son déclin, darde sur la scène ses derniers rayons déja affoiblis. Sur le devant du tableau, la fermière, montée sur un bœuf, un fagot placé en travers sur le cou de sa monture, se prépare évidemment à regagner son habitation, en y rapportant le fruit du travail de la journée. Les yeux et le doigt dirigés vers un point du ciel qui n'est pas celui où le soleil se couche, elle paroît cependant occupée d'observations qui lui indiquent d'une manière certaine ou l'heure du jour, ou le temps qu'elle se peut promettre pour la nuit ou le lendemain. Debout près d'elle, une jeune servante, en attitude de départ, tient sous le bras un agneau, pour qui la course qui reste à faire seroit sans doute trop longue. Près d'elle, la mère la regarde en bêlant. Deux vaches, les pieds encore dans la fontaine, qui occupe le devant du tableau, lèvent la tête, comme pour attendre ou recevoir le signal auquel elles ont accoutumé de se mettre en marche. La chèvre elle-même est oisive; et, à l'air désoccupé de l'âne, on voit qu'il n'a plus rien à faire. Tous ces animaux portent ici une physionomie expressive que ne leur apas toujours donnée le peintre; on y reconnoît l'instinct particulier, ou l'habitude, qui les dispose à une action commune à tous, et à laquelle tout se rapporte dans l'ensemble de la composition. Sur un plan un peu plus éloigné, dans un défilé formé par deux

masses de rochers, dont la plus avancée se présente de face, et dans toute sa largeur, à la droite du tableau, un pâtre, environné d'un nombreux troupeau, fait résonner sa cornemuse, non pas assis, et pour charmer l'ennui d'un long loisir, mais debout, et évidemment pour rassembler entièrement son troupeau, qui, déja désaltéré, s'est remis en marche vers le lieu du repos. A la gauche, à travers les arbres et les rochers qui remplissent le terrain plus ouvert de ce côté, bien que terminé de même à l'horizon par des roches massives, on voit un homme et une femme reconduisant aussi quelques animaux, et emportant sur leur tête la bourrée qui va servir à réchauffer leur foyer. L'aspect de la campagne est encore vert; et, sur le devant, un chêne conserve encore la sombre vigueur de son feuillage; mais un autre arbre, jauni par les chaleurs, ainsi que la teinte pâle des rayons du soleil couchant, indiquent, sinon l'automne, du moins la fin de l'été. Tout dans ce tableau, destiné à faire pressentir le repos, est animé d'une intention spéciale et très marquée; ce qui, joint à l'originalité d'un site agreste sans âpreté, lui donne un charme peu commun.

PROPORTIONS. { Hauteur, 2 pieds 10 pouces
Largeur, 3 5



ADORANTE,

STATUE (*).

PARMI les statues qui nous restent de l'antiquité, il en est beaucoup qui n'ont pas un caractère assez prononcé pour que l'on puisse toujours établir d'une manière positive ce qu'elles ont représenté; une grande partie ne nous étant parvenues que mutilées et privées de leurs attributs, l'on a dû comparer ces fragmens avec des statues qui paroissoient offrir les mêmes caractères, et cette ressemblance leur a fait donner des dénominations différentes, selon la manière dont les envisageoient les antiquaires ou les sculpteurs chargés de les expliquer et de les restaurer. En parlant de l'Adorante en marbre dans un article précédent, nous avons fait observer qu'elle avoit été regardée d'abord comme une Euterpe, et que cette idée en avoit dirigé la restauration. M. Visconti, d'après ce qu'on lit dans Pline au sujet des statues de femmes en adoration, lui a rendu son véritable nom. La statue en porphyre dont nous nous occupons avoit éprouvé le même sort, et avoit été prise par les uns pour une Junon, et par d'autres pour une Didon; ces opinions pouvoient être appuyées par des raisons assez plausibles avant qu'on eût fait attention au passage de Pline, et qu'on eût comparé avec la manière d'adorer chez les anciens ce qu'il dit des figures d'Adorantes exécutées par les statuaires Bédas, élève de Lysippe, Apellas, Sthénis, et par le pinceau d'Euphranor et de Protogène. On ne peut plus douter aujourd'hui que des statues dans l'attitude et avec le genre de draperie de celles du Musée Royal ne représentent des femmes en adoration, et plusieurs figures de bronze d'hommes et de femmes de différentes grandeurs paroissent se ranger dans cette classe de statues. On peut aussi observer que cette manière d'élever les mains vers le ciel est exprimée dans les auteurs par *supinas tendere manus*. Cette attitude est celle que l'on voit souvent à la déesse *Pietas* sur les médailles des impératrices romaines, et en particulier sur celles de Livie.

La tête, d'un grand caractère, qu'on a rapportée sur cette statue, est antique, et paroît être le portrait d'une impératrice; ce qui de toutes manières convient très-bien et au genre de ce bel ouvrage et à la richesse

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Melpomène, n° 345, a de hauteur 2 mètres 44 millimètres (6 pieds 5 pouc. 6 lig.). Elle est en très-beau porphyre rouge, et provient de la galerie Borghèse (*stanza* 8, n° 6); les bras et les pieds sont modernes.



de sa matière. Si la pourpre étoit réservée pour les costumes des dieux et des empereurs, on peut croire qu'à l'époque où le porphyre fut employé à Rome en statues, les empereurs, jaloux de tout ce qui pouvoit les distinguer du reste des hommes, durent s'approprier, pour ainsi dire, une pierre que sa beauté, sa dureté, et sa solidité, mettoient au-dessus de toutes les autres, et qu'ils ne voulurent partager qu'avec les dieux l'honneur d'être représentés en porphyre, dont la substance inaltérable sembloit promettre à leurs images une sorte d'immortalité.

Les anciens tiroient le porphyre de la haute Égypte, de l'Éthiopie, et de l'Arabie; mais ce qu'en disent Pline et les autres auteurs n'est pas assez clair pour que l'on puisse déterminer avec certitude les différentes espèces dont ils parlent, et l'on peut balancer à placer parmi les basaltes, les porphyres, ou les granits, les pierres qu'ils nomment *syenites*, *leucostictos* (à points blancs), *leptopsephos* (formée de petits cailloux ou fragmens), *psaronion* (couleur d'étourneau); ces dénominations conviendroient à des granits aussi bien qu'à des porphyres; et le *pyropoecile* (couleur de feu) peut de même désigner le granit et le porphyre roses.

Lorsqu'on connoît la dureté du porphyre et les difficultés qu'il oppose au travail (1), on est étonné de la quantité et de la grandeur des ouvrages que les anciens ont exécutés avec cette pierre. Suivant Pline, une partie des colonnes du labyrinthe d'Égypte étoit de porphyre, ainsi que les statues qui ornoient les temples de cet immense monument. Le même auteur rapporte que ce fut Vitrasius Pollion qui, du temps de Claude, apporta de l'Égypte les premières statues de porphyre que l'on vit à Rome, et que, n'y ayant pas été goûtées malgré l'attrait de la nouveauté, personne ne les imita, *nemo certè posteà imitatus est* (2). Il est donc probable que les statues de porphyre d'un beau style et d'un travail soigné, que nous possédons, sont postérieurs à l'époque de Pline; ces ouvrages doivent être du temps d'Hadrien et des Antonins. L'Adorante du Musée Royal, par la noblesse de sa pose, par la richesse et l'élégance de sa draperie, et par la beauté du travail, peut être placée au premier rang des statues de ce genre, et tout concourt à la faire regarder comme un monument du plus grand intérêt.

(1) On ne travaille le porphyre pour le dégrossir qu'avec des outils ou des masses d'acier très-bien trempé, et qu'on est obligé de renouveler souvent. On emploie ensuite à force de bras le gros sable, quelquefois l'émeri grossier, et l'on termine avec le plomb, la potée, et les autres moyens de polir les pierres dures. En sciant une colonne de 2 pieds de diamètre, la scie ne descendoit, dans un jour, que de 5 à 6 lignes, tandis qu'en général dans le marbre on auroit scié 5 ou 6 pouces, et même plus, dans le même temps. Cette colonne de porphyre, de 10 pieds 6 pouces de long, dont on n'a diminué que 1 pouce et $^1/_2$ dans toute sa grosseur, a demandé le travail de plus d'un an de deux ouvriers pour la dégrossir, et de six pour l'unir et la polir. Huit ouvriers ont travaillé pendant dix ans à Rome pour remettre des bras et des têtes aux figures des bas-reliefs d'un grand sarcophage de porphyre du Vatican; et une statue de porphyre telle que l'Adorante, prise dans le bloc, demanderoit peut-être plus de quinze ans de travail. — (2) Pline, XXXVI, c. 11.



HERCULE

ENTRE LE VICE ET LA VERTU,

PAR LAIRESSE.

L'allégorie d'Hercule entre le Vice et la Vertu, inventée par Prodicus, rapportée et embellie par Xénophon, est devenue, dans nos temps modernes, le sujet de plusieurs ouvrages de peinture et de poésie. Métastase entre autres en a fait pour le mariage de Joseph II, qu'il y a représenté sous le nom d'Alcide, une sorte de ballet intitulé *Alcide al bivio* (Hercule au chemin fourchu); et on a d'Annibal Carrache un tableau sous ce même titre (1). Xénophon rapporte ainsi la fable de Prodicus:

« En sortant de l'enfance pour entrer dans la jeunesse, à l'âge où « l'homme commence à décider pour lui-même, Hercule alla s'asseoir et « méditer dans un lieu écarté; là lui apparurent deux grandes femmes. « L'une étoit vêtue de blanc; la nature l'avoit douée d'une grande pureté « de formes et de teint; ses yeux étoient remplis de pudeur : l'autre, « peinte sur le visage et sur tout le corps pour se faire paroître plus « blanche et plus rouge qu'elle n'étoit naturellement, portoit un vête- « ment transparent et à travers lequel se laissoit apercevoir son corps; « elle se redressoit, se regardoit, et regardoit si les autres faisoient atten- « tion à elle, reportant continuellement les yeux sur elle-même. »

Annibal Carrache a suivi cette description avec la plus exacte fidélité. Le vêtement blanc, l'attitude simple de la Vertu; le vêtement transparent, le maintien affecté de l'autre femme; entre elles deux Hercule assis, appuyé sur sa massue; d'un côté le chemin roide et escarpé de la gloire, tracé au milieu des précipices, de l'autre un pays gracieux où le plaisir peut errer sans aucune route déterminée, tout se rapporte parfaitement aux paroles de Xénophon. Lairesse n'a pas été tout-à-fait aussi fidèle dans les détails; mais peut-être, à certains égards du moins, l'a-t-il été davantage à l'intention philosophique, principalement dans la figure d'Hercule, qu'il représente, non pas assis, mais déjà debout, la massue sur l'épaule, le regard animé de courage, et se portant déjà de tout le mouvement de sa volonté vers la route de la Vertu, tandis que son atten-

(1) *Ercole al bivio.*

tion est seulement arrêtée et distraite un moment par la Volupté, qui le sollicite. Annibal Carrache a représenté Hercule dans un état d'indécision parfaite, écoutant avec une égale attention les deux femmes, comme si ce qu'elles lui disent étoit également nouveau pour lui. Ce n'est point là ce qu'a voulu faire entendre Xénophon. Hercule, dans le récit qu'il nous a laissé, demande à la Volupté son nom; il ne le demande point à la Vertu. « Je respecte les auteurs de tes jours, lui dit celle-ci; j'ai connu « dès ton enfance tes louables dispositions. » Il est clair que l'aspect de la Vertu est déjà familier à Hercule. Métastase a très-ingénieusement rendu cette idée d'une manière flatteuse pour Marie-Thérèse, en feignant qu'Alcide prend la Vertu pour sa mère. Elle a présidé à son éducation; elle a pris possession des habitudes de sa vie et de son caractère. La Volupté n'est qu'une rencontre; l'empire momentané qu'elle exerce est un accident de l'âge : elle peut arrêter et distraire le héros; mais il ne se décide pour la Vertu que parce qu'il lui appartient d'avance.

Quant aux figures des deux femmes, celle de la Vertu me paroît préférable dans le tableau d'Annibal. Dans celui de Lairesse, ses longs voiles et son livre sous le bras lui donnent l'air un peu scolastique pour Hercule. Mais, ni dans l'un ni dans l'autre, elle n'a l'air assez dominant; elle n'exprime point assez cet ordre impérieux du devoir, si bien caractérisé dans les premiers mots qu'adresse la Vertu à Hercule : « Hercule, il faut « suivre le chemin que je te montre. » Pour l'autre figure, il y avoit à choisir entre deux manières de la concevoir. « Ceux qui m'aiment m'ap- « pellent la Volupté », dit celle-ci lorsque Hercule lui demande son nom; « mes ennemis, le Vice. » Annibal, philosophe quelquefois chagrin, lui a donné des formes prononcées, peu séduisantes, la nudité et l'effronterie du vice. Le débauché Lairesse a mieux aimé représenter la Volupté : sa figure est charmante; moins nue que celle d'Annibal, elle a dans sa parure beaucoup plus de désordre. Ce n'est point par des raisonnemens, mais par des caresses, qu'elle cherche à séduire le héros; et ces caresses très-familières, son attitude qui conviendroit à la femme de Putiphar, cet ombrage épais sous lequel elle veut retenir Hercule, cette vieille femme qui, placée derrière elle, semble, par son geste, dire au jeune homme, *Prenez garde à vous,* indiquent peut-être les idées et les habitudes de Lairesse d'une manière trop positive pour la dignité du sujet.

Derrière la Vertu, on voit un édifice, probablement le temple de la Gloire. Elle est accompagnée d'un Génie portant un flambeau.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1 m. 12 centim = 3 pieds 5 pouces.
Largeur, 1 38 = 5 8



UNE HALTE DE VOYAGEURS,

D'APRÈS LINGELBACH.

Lingelbach naquit en 1625, à Francfort-sur-le-Mein. Tout ce qu'on sait de ses premières études, c'est qu'elles se firent à Amsterdam, et attirèrent sur lui l'attention des amateurs. Parti à dix-sept ans pour Paris, deux ans après il se rendit à Rome, et passa six ans dans cette ville, occupé à se pénétrer des beautés de l'art et de celles d'un climat où il semble que les arts puisent le mouvement et la vie. Il revint ensuite à Amsterdam mettre à profit les fruits d'un talent naturel, cultivé par l'étude et l'application. De l'esprit, des connoissances, une imagination riante et animée, de la simplicité d'invention avec de l'intérêt et de l'abondance dans la composition, une grande vérité de tons, de poses, et de costumes, tels sont les mérites des tableaux de Lingelbach. Ce sont pour la plupart des marines, des scènes champêtres ou populaires, animées par un grand nombre de figures : le séjour de Lingelbach en Italie s'y fait sentir dans la couleur vaporeuse de ses ciels et dans l'élégance ou la majesté de quelques-unes de ses fabriques ; il a quelquefois fixé l'attention sur des scènes vives et piquantes, telles qu'en peuvent offrir le théâtre d'un charlatan, ou les événemens d'une foire ou d'un marché; d'autres fois, il amuse par la simple représentation d'un fait indifférent en lui-même, mais rendu avec ces circonstances et ces détails qui en font un spectacle pour les yeux et une distraction pour l'esprit. Ses tableaux fournissent cette occupation légère et agréable que procure la seule vue d'une activité quelconque, diversifiée par les petits incidens auxquels elle peut donner lieu, et que Lingelbach choisit presque toujours avec une intention gaie.

Un jeune homme et une jeune femme voyageant comme on voyageoit du temps de Lingelbach, ou fatigués d'une partie de chasse, sont entrés pour se rafraîchir dans une auberge qui paroît tenir aux bâtimens d'une ville ou du moins d'une assez grande église de village. La jeune femme, demeurée à cheval, son parasol sur la tête, prend un verre que lui présente son mari, assis au pied d'un escalier de bois, sur un banc de pierre auprès duquel des bouteilles rafraîchissent dans un baquet. Une servante

en descend d'autres, et apporte sur une assiette la moitié d'un pain. Un vieillard, qui paroît être le maître de l'auberge, regarde les voyageurs; il a près de lui un joli enfant. Un domestique accommode quelque chose au cheval du maître; une sorte de piqueur richement vêtu et debout, appuyé sur le sien, sonne du cor, probablement pour avertir les autres personnes de la compagnie. On en voit, dans le fond, arriver deux par une grande porte cintrée; celui-ci, avec son rabat de travers, pourroit bien être le chapelain du château, un peu dérangé du galop de son cheval, qui ne paroît guère moins vif que celui que prêta au père Canaye le maréchal d'Hocquincourt. Sur le devant, un petit garçon en guenilles saute et joue des castagnettes pour agacer un chien qui s'élance et aboie contre lui; d'autres chiens accouplés sont couchés plus loin auprès d'un valet qui les caresse. Tout-à-fait au fond, à gauche de la porte, une femme tire de l'eau d'un puits; un enfant déguenillé comme l'autre la regarde monter les seaux, appuyé sur le bord du puits; entre la porte et le puits on voit dans une niche une cariatide mutilée; dans le mur et au-dessus du puits est un bas-relief assez endommagé. Ces ornemens, la grandeur et la forme de la porte, les pilastres qui l'accompagnent, l'air de vétusté et la couleur de cette partie du mur, semblent indiquer les restes d'une ancienne fabrique contre laquelle on a appuyé des bâtimens modernes.





PAYSAGE,

PAR BERGHEM.

Un mérite particulier à Berghem, c'est d'avoir réuni à un même et éminent degré le talent du paysagiste et celui du peintre d'animaux; en sorte qu'il a pu rassembler dans ses tableaux les différents genres d'intérêt que comportent les simples scènes auxquelles il avoit consacré son pinceau. Les animaux ne sont point pour lui un pur accessoire subordonné au caractère général de la composition; ils n'en sont point le sujet, comme on le voit presque toujours dans les tableaux de Paul Potter, et souvent dans ceux de Karl Dujardin. Ils en sont une partie nécessaire. Le paysage de Berghem est fait pour ses animaux, comme ses animaux pour son paysage. De ces divers éléments de sa composition, l'un ne saisit pas plus promptement que l'autre les regards et l'attention, mais ils frappent d'ensemble, et conservent dans l'effet général une égale importance.

Une pareille combinaison exige beaucoup d'art, et prive aussi de quelques ressources; tout effet un peu singulier, tout mouvement un peu vif détruiroit l'accord, et laisseroit une partie sacrifiée; aussi ce qui règne principalement dans les ouvrages de Berghem, c'est le calme et l'harmonie. La paix habite ses campagnes, mais une paix doucement animée, qui ne laissera place ni à ces rêveries profondes, trop voisines de l'agitation, ni à ces élans de vie presque désordonnés où nous emporte quelquefois la vue de l'espace, d'un ciel infini, d'un jour resplendissant. Le plus souvent ses devants, extrêmement rapprochés, laissent plutôt entrevoir que contempler des fonds clairs où s'égareroit la vue; mais jamais non plus ces devants, quelque ombragés qu'ils puissent être, ne forment des repoussoirs saillants sur lesquels l'œil soit forcé de s'arrêter. De l'eau, un chemin nous en séparent, et en ont déjà dégradé les teintes; des reflets donnent aux ombres de la légèreté et de la transparence; un jour moelleux et indécis ne laisse venir d'aucun côté ces effets de lumière qui brisent les lignes et tranchent les nuances. Tout est repos pour l'œil et pour la pensée, et les animaux participent à cette universelle tranquillité. Rarement, si ce n'est dans les chasses, Berghem les met en mouvement

d'une manière active et individuelle qui indique en eux quelque intention et quelque spontanéité. La marche d'un troupeau, le passage d'un gué, sont pour lui une occasion de diversifier les aspects sous lesquels il les présente plutôt que l'action qu'il leur attribue. Aussi réussit-il parfaitement à rendre cette expression de vague et distraite incurie, qui est le caractère général de la bête de somme, et du bétail accoutumé à se laisser conduire, et ne reproduit-il pas souvent les animaux auxquels ce caractère ne sauroit appartenir. Le chien du troupeau est, pour l'ordinaire, le seul animal intelligent de son tableau, et quelquefois, comme dans celui-ci, le troupeau n'a pas de chien. Une vache qui mugit sur un plan déjà assez éloigné; sur le devant, une chèvre impatiente de s'échapper des mains d'une jeune fille qui la trait, tandis que de la main une autre femme cherche à la calmer, sont les seuls animaux qui ne partagent pas entièrement le repos général. La journée paroît près de finir; une vache qu'on vient de traire demeure auprès du seau qu'elle a rempli de son lait, dans l'attitude tranquille que lui a fait prendre la vachère. Béliers et brebis sont épars, couchés et désoccupés. Le berger, couché comme eux, arrête vaguement ses regards sur ceux qui sont le plus à sa portée. Les deux femmes sont seules occupées d'un soin positif, tout le reste passera bientôt de la langueur du soir au repos de la nuit. Le paysage est simple, mais bien meublé, et de l'effet le plus agréable. Quelques rochers, peu clairs et confusément entassés, d'où sortent de beaux arbres dont le feuillage touffu commence cependant à prendre les couleurs de l'automne, remplissent près de la moitié du second plan. Le premier est occupé par une source et par les bestiaux qui probablement sont venus s'y désaltérer. Ce qu'on aperçoit des lointains, peu étendus et dégarnis d'arbres, n'offre d'autre incident qu'un homme qu'on aperçoit à quelque distance, s'en allant avec son âne et son chien. Diverses plantes croissent sur les devants, et donnent l'idée d'un pâturage abondant entretenu par la fraîcheur de la source et l'ombre des arbres. Le ton, la touche, et le fini de ce tableau, sont tels qu'il appartient à Berghem.

PROPORTIONS.	Hauteur,	2 pieds	0 pouces
	Largeur,	1	10



APOLLON SAUROCTONE,

STATUE (*).

PARMI les artistes dont les noms nous ont été conservés par les monumens, il se trouve très-peu de ces statuaires qui avoient rempli le monde de la célébrité de leurs ouvrages (1); on ne peut même citer qu'un très-petit nombre de statues où l'on reconnoisse avec quelque certitude des sujets décrits par Pline et Pausanias; et l'on doit regarder comme un beau titre pour une statue, lors même que ce n'est qu'une copie ou une répétition antique du chef-d'œuvre d'un grand maître, de la voir nommée dans ces archives des arts de l'antiquité. La jolie figure d'Apollon qui va nous occuper jouit de cet honneur, et mérite à plus d'un égard de fixer l'attention.

Pline (2), dans l'énumération des principales productions de Praxitèle, cite comme une de ses plus belles statues un Apollon en bronze auquel on donna le nom de Sauroctone, ou tueur de lézard, parce qu'il étoit représenté cherchant à percer d'une flèche un lézard qui se glissoit près de lui. Le savant auteur n'entre pas dans d'autres détails; mais la manière dont il s'exprime fait croire que le jeune dieu n'étoit pas armé de son arc, et que, tenant la flèche à la main, il suivoit les mouvemens

(*) Cette statue du Musée Royal, n° 19 (arcade de la salle des Empereurs), est en marbre de Paros; elle a de hauteur 1 mètre 497 millimètres (4 pieds 7 pouces 2 lignes), et faisoit autrefois partie de la collection Borghèse, *stanza* 2, n° 5. La tête est antique, mais rapportée; la main et l'avant-bras droits sont modernes, ainsi que quelques doigts de la main gauche, et la tête du lézard.

(1) On peut parcourir, dans la nouvelle édition de la *Description des Antiques du Musée Royal*, p. 413, la table des artistes dont les noms sont inscrits sur des monumens antiques; on y verra que les statuaires cités par Pline, et dont les noms se trouvent sur des statues, se réduisent aux suivans: Agésandre, Athénodore, et Apollodore, auteurs du Laocoon; Apollonius de Rhodes et Tauriscus, sculpteurs du taureau Farnèse; Léocharès; Cléomène, auteur de la Vénus de Médicis, qui est douteux, ainsi que Ménélas et Zénon: c'est par erreur que le nom d'*Alcamène*, statuaire, a été imprimé en italique, comme donné par les monumens; il ne nous est parvenu que par les écrivains. Les pierres gravées nous ont conservé, plus que les statues, les noms de leurs auteurs, cités par Pline; et encore y en a-t-il dont on peut suspecter l'authenticité.

(2) Lib. XXXIV, c. 19, §. 10. *Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagittâ insidiantem, quem Sauroctona vocant.* Les commentateurs, et entre autres Winckelmann (*Monum. ined*, pl. XL), ont discuté sur un des mots de ce passage, *puberem Apollinem*: le savant antiquaire croit, et peut-être avec raison, que l'on devroit lire *impuberem*, et que le jeune dieu étoit représenté dans l'âge qui précède la puberté, tel que nous l'offre notre statue, et tel qu'on représentoit toujours Apollon et Bacchus, à qui on ne donnoit pas les signes de la puberté, même lorsque leurs formes, remplies de force et de majesté, leurs hauts faits et leurs amours, en annonçoient tous les développemens. C'étoit ainsi que les statuaires exprimoient la jeunesse éternelle dont les poëtes faisoient jouir les dieux. Winckelmann, dans l'endroit cité, se trompe en disant que le Sauroctone de Praxitèle étoit en marbre, il étoit de bronze; et le texte de Pline est positif. Il est encore question plusieurs fois de cette statue dans l'*Histoire de l'Art*. — Martial, liv. XIV, ép. 172, parle du Sauroctone de Corinthe; peut-être étoit-ce celui de Praxitèle, qui auroit pu appartenir à Corinthe, et de là avoir été transporté à Rome.

du reptile, qui grimpoit le long d'un arbre. Winckelmann qui, le premier, a reconnu dans cette statue, et dans d'autres qui lui ressemblent, des copies du Sauroctone de Praxitèle, pense qu'elle offre Apollon dans son jeune âge, lorsque, chargé des troupeaux d'Admète, il erroit sur les bords de l'Amphrise. La pose du dieu, les jambes croisées, est celle de la jeunesse : Apollon et Bacchus sont les seuls grands dieux auxquels on la donne; c'est aussi celle du repos; et le jeune dieu, exilé de l'Olympe, avoit bien du loisir. On pourroit cependant opposer à cette opinion, qu'Apollon ne fut chassé du ciel et ne se réfugia chez Admète qu'après avoir vengé la mort de son fils Esculape, en tuant les Cyclopes qui avoient forgé le foudre de Jupiter; il devoit être alors moins enfant que ne le représente notre statue : il est vrai qu'il n'y a pas d'âge pour les dieux ni dans leurs exploits, ni dans leurs amours. On n'est pas étonné de voir le vainqueur du terrible Python s'amuser à faire la guerre aux lézards, lorsqu'on sait que les Crétois lui élevèrent une statue sous le nom de *Smyntheus,* pour les avoir délivrés des rats qui infestoient leur île, et qu'il tua à coups de flèches. Il se pourroit aussi que le lézard, auquel les anciens (1) reconnoissoient des propriétés médicinales, surtout pour les maux d'yeux, eût été placé comme une espèce d'emblême auprès du dieu de la médecine. Quoique le Sauroctone ne soit pas également bien suivi dans toute son exécution, qui décèle en plus d'un endroit la timidité du copiste, cependant cette statue offre un joli modèle des formes d'une tendre jeunesse; et la pose du haut du corps, pleine de souplesse et de grâce, charme par la suavité et le coulant de ses contours. Winckelmann regardoit les genoux, les jambes, et les pieds de cette statue, comme les modèles les plus parfaits de ces parties dans des statues de jeune homme; nous ne pouvons être de cet avis; elles ne nous paroissent pas dessinées avec la même pureté que le torse. Les hanches sont peut-être un peu resserrées; et la cuisse droite, qui paroît avoir souffert dans son contour extérieur, vue de face, est un peu maigre. La tête, sans être aussi bien que le torse, lui convient par sa jeunesse; elle offre réunis les caractères de la beauté des deux sexes, telle qu'on la donnoit à Apollon; enfin, par son ensemble et ses détails, le Sauroctone (2) doit tenir un rang distingué parmi les plus belles statues du Musée Royal.

(1) Pline, l. xxix, c. 38.

(2) On connoît plusieurs copies antiques du Sauroctone qui prouvent sa célébrité. On le voit parmi les *Pierres gravées* de Stosch, p. 190. La collection Borghèse en possédoit un autre en marbre, mais moins beau que celui du Musée. Le Sauroctone en bronze de la collection Albani, haut de 5 palmes romains (3 pieds 5 pouc. 5 lig.) est un des plus beaux bronzes connus; le diadême qui couronne la tête est en argent; et le lézard, dans la restauration, a été fait de ce métal : ce qui est dans le goût de la statuaire en bronze chez les anciens.



LA MADELEINE AU DÉSERT,

PAR GENNARI.

Un grand artiste ne se perpétue pas simplement dans ses propres œuvres; autour de lui se rassemblent presque toujours des hommes capables de recevoir son inspiration, de se pénétrer de son esprit. Pas uniquement, pas absolument copistes du maître, ils n'apportent point, il est vrai, à son école ce génie original que les leçons peuvent seulement développer et diriger; mais ils ne se bornent pas non plus à une adoption sans discernement des préceptes qui leur sont enseignés, à une imitation servile des modèles qui leur sont offerts. Doués d'une nature capable de recevoir l'impulsion qu'ils n'auroient pas su se donner eux-mêmes, ils suivent avec exactitude, bien qu'avec choix, celle à laquelle ils se sont livrés; et sans agrandir beaucoup leur école, qui ne compte guère au nombre de ses richesses que les génies originaux qui ont consenti à recevoir son empreinte, ils forment un noble cortège à leur maître, dont ils augmentent la gloire en rattachant à un plus grand nombre d'ouvrages distingués sa manière, son nom, et son souvenir.

Telle fut pour le Guerchin toute la famille des Gennari; élève d'abord, puis émule, puis guide de Benoît ou Benedict (Benedetto) Gennari, il le conduisit sur ses traces à la recherche de ces grands principes de la peinture que le Guerchin a saisis avec tant de bonheur. Hercule Gennari, fils de Benedict, épousa la sœur du Guerchin, et paroît avoir réussi surtout à copier les tableaux de son beau-frère. Mais Benedict et César, tous deux fils d'Hercule, habiles et laborieux copistes des ouvrages de leur oncle, furent en même temps les imitateurs heureux et assidus de sa manière. Cependant Benedict, encore plus disposé que son frère, à ce qu'il paroît, à se pénétrer facilement des divers styles qu'il vouloit étudier, après un assez long séjour en Angleterre, rapporta en Italie le fini, l'exactitude, et toutes les qualités d'un peintre du nord. Cette nouveauté lui valut une grande vogue, surtout pour le portrait, auquel alors il s'attacha particulièrement.

César, plus fidèle à ses premiers erremens, demeura toute sa vie le

produit du génie de son oncle, le répétant peut-être même un peu trop, jusque dans les traits de ses figures, et laissant seulement à désirer quelquefois ce que ne peut donner aucun maître ni aucun modèle, cette chaleur de verve qui n'est accordée qu'au génie original, et qui fit un des grands caractères du Guerchin; les Gennari n'ont pas même pu toujours parvenir à reproduire la vigueur de leur oncle dans les copies de ses tableaux. Lanzi en a vu une au palais Ercolani, à côté de l'original; c'étoit une Bersabée : « Celle du Guerchin, dit-il, paroissoit peinte de la veille « (*d'allora*), et l'autre avoit l'air d'être faite depuis un grand nombre « d'années (1). »

Par la nature de son talent, César dut s'attacher surtout à imiter la troisième manière du Guerchin; car, bien qu'ordinairement on n'en attribue que deux à ce grand peintre, Lanzi lui en reconnoît trois. La première offrant, bien qu'avec plus de noblesse de style, quelque chose des effets du Caravage; la seconde adoucie sur les exemples et les conseils des Carraches; ce qui fait qu'on l'a communément rangé dans leur école, et que Joseph Piacenza (2) s'excuse de ne l'y pas comprendre au premier rang, « parce que, rigoureusement parlant, dit-il, il n'appartint point à « cette école, bien que, ainsi qu'il l'affirmoit lui-même, il se soit modelé « sur les exemples du grand Louis (*il gran Lodovico*) (3). » Dans sa troisième manière, moins austère encore, mais moins originale, le Guerchin a cherché à se rapprocher du Guide : c'est à l'imitation de cette dernière époque du talent du maître que doit probablement se rapporter la Madeleine de Gennari. La figure de la femme, pleine de grâce et de noblesse, a bien les traits de celle du Guerchin, mais son caractère est la douceur plutôt que la force; ses formes, surtout celles du haut du corps, montrent une délicatesse tout-à-fait conforme à la dernière manière de ce grand peintre, et qui est heureusement exprimée par la suavité des teintes, plus en rapport avec ces formes adoucies qu'elle ne le seroit avec des contours plus hardis. Ceux de l'enfant sont plus prononcés; sa pose, ainsi que celle de la Madeleine, est gracieuse et naturelle. Les deux portions de rocher qui encadrent pour ainsi dire la figure principale la font bien ressortir. Ce tableau est en tout d'un bel effet.

(1) Tome V, p. 130, *Scuola Bolognese*.
(2) Éditeur des œuvres de Baldinucci.
(3) *Notizie de' Professori del disegno, da Cimabue in qua. Opere di Filippo Baldinucci*, tom. I, p. 82; *Terza Dissertazion di Giuseppe Piacenza*.



PORTRAIT

DE MIERIS ET DE SA FEMME,

PAR FRANÇOIS MIERIS.

Il y a certainement dans les effets de la peinture des secrets de l'art révélés aux seuls artistes, et que la réflexion ne pourroit faire d'avance concevoir au simple bon sens. Voici un des plus jolis tableaux de Mieris, composé sur une des scènes les plus insignifiantes de la vie familière. Une femme, dans le costume du matin des riches Hollandoises, tient sur ses genoux un petit chien nouveau né. Près d'elle un homme enveloppé d'un manteau, et portant sur sa tête un chapeau à plume, tire l'oreille du petit chien. Sa maîtresse le défend; et la mère, dressée sur ses pattes de derrière, essaie de venir au secours de sa progéniture. Ces deux personnages sont Mieris lui-même et sa femme. De toutes les circonstances du sujet, celle-ci paroîtroit sans doute devoir seule attirer l'attention; et le portrait d'un peintre célèbre devroit être regardé comme le seul intérêt d'une telle scène : cependant c'est la scène même qui attache. On peut ignorer d'abord quels personnages y prennent part, et elle n'en arrêtera pas moins long-temps la vue. La malice pleine de bonhomie qui paroît sur le visage du mari, occupé à tourmenter le chien de sa femme; le mélange de douce colère contre son mari, et d'intérêt pour le petit animal avec lequel la femme repousse cette injuste agression, ne feroient pas naître, en présence de la réalité, une seule réflexion, attireroient même à peine un regard. Une action si ordinaire ne paroîtroit pas valoir la peine d'être observée; et c'est précisément par ce caractère de simplicité presque commune que notre attention est émue, qu'un sentiment est produit en nous. Rien d'idéal dans le mouvement qui anime ces deux personnages; rien que nous puissions transporter hors d'eux, que nous puissions séparer de leur existence individuelle. C'est donc uniquement de cette existence qu'ils nous occupent; ils agissent pour nous témoigner qu'ils vivent: ce que le peintre leur a donné d'action est destiné à suppléer pour ainsi dire en eux le mouvement de la respiration, qu'il n'a pu nous indiquer.

PORTRAIT DE MIERIS ET DE SA FEMME.

Tout ce qu'il a voulu nous montrer, c'est la vie; c'est là l'unique vérité qu'il ait voulu nous représenter : mais il nous l'a représentée si complète, qu'elle nous saisit, nous force à la méditer et à la suivre dans tous ses détails et ses conséquences. Les personnages qu'il a placés devant nos yeux nous deviennent intéressans par cela seul qu'ils existent pour nous jusqu'à un certain point; qu'il a fait entrer dans notre esprit l'idée de leur réalité : notre pensée se porte plus loin que la scène à laquelle ils participent; nous les plaçons dans d'autres situations analogues au caractère sous lequel ils se sont offerts à nous. Animé de cette sorte par notre imagination, le tableau où nous les voyons acquiert presqu'à nos yeux le caractère du portrait d'un individu qui nous seroit connu; c'est en effet le portrait de la vie dans une de ses situations les plus familières.

C'est cette espèce d'effet, assez difficile à s'expliquer, qu'ont deviné les peintres de genre; ils en ont usé, presque abusé, sans pouvoir faire perdre à leurs ouvrages le mérite que donne toujours la vérité. On doit cependant remarquer que cette vérité est non seulement plus intéressante lorsqu'elle ne se borne pas à la simple représentation d'un mouvement purement machinal, et qu'elle y joint encore l'expression de quelque sentiment ou de quelque pensée; mais qu'elle en devient même, s'il est permis de le dire, plus vraie : c'est une circonstance de plus ajoutée à la représentation de la vie réelle, un moyen de plus qui lui est donné de se reconnoître elle-même; et la préférence donnée à ce tableau de Mieris sur plusieurs de ses autres ouvrages, tient moins sans doute à la beauté de l'exécution, égale dans presque tout ce qui est sorti de ses mains, qu'à cette augmentation de vérité qu'il reçoit des détails naïfs d'une scène doucement animée.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur, 25 centim.	5 mil.	=	10 pouces 6 lig.
	Largeur, 21	5	=	8



UN GUÉ,

PAR KARL DU JARDIN.

On est toujours étonné qu'un grand talent qui surpasse de beaucoup les facultés communes n'absorbe pas toute l'imagination, toute l'existence de celui qui le possède, et que ce qu'un homme ne pourroit faire en y consacrant sa vie et sa volonté tout entiere, un autre le puisse exécuter en se jouant lui-même de son temps, de ses forces, en gaspillant à plaisir ce qui lui a été donné d'imagination, d'esprit, de chaleur, pour produire de grandes et belles choses. On se laisse volontiers séduire à cette facilité d'exécution qui semble ne donner au travail que les restes de la dissipation, à cette richesse de facultés toujours prête, toujours suffisante, à quelque excès et de quelque manière qu'on en abuse; et l'on ne sauroit se dissimuler que les désordres de conduite, en ôtant au talent une partie de sa considération, n'ajoutent cependant généralement à l'idée de sa puissance, et n'augmentent ainsi l'admiration pour ce qu'il a fait d'une sorte d'étonnement vague sur ce qu'il auroit pu faire.

C'est aux hommes qui l'ont éprouvé à décider si ce besoin des plaisirs et même des excès de la débauche, commun à un trop grand nombre d'artistes célèbres, doit être regardé comme l'indice d'une force qui ne sait où se porter et comment s'épuiser, ou comme l'effet d'une impuissance à se soutenir dans le degré d'exaltation nécessaire aux arts, sans le secours de l'effervescence factice qui résulte des habitudes d'une vie désordonnée. Le goût de la boisson, qui a été le défaut de plusieurs peintres du nord, sembleroit devoir tenir à cette dernière cause, tandis que les excès des peintres du midi sembleroient provenir davantage de l'ardeur et du caprice de l'imagination; mais on peut du moins reconnoître que dans l'un et dans l'autre climat ni la force ni le sérieux n'ont été le partage du talent qui a senti le besoin de se ranimer ou de se reposer dans la débauche. Raphaël fut foible contre les passions et les plaisirs; mais, s'il eût été plus loin, il n'eût pas été Raphaël. Michel-Ange a été tempérant; et le plus grave des peintres hollandois, Rubens, en est le premier.

Karl du Jardin, mort d'indigestion à trente-huit ans, après une vie digne d'un pareil dénoûment, n'avoit peut-être à demander à son talent rien de plus piquant que ce qu'il nous a laissé; mais il y a lieu de croire

que des habitudes plus régulières, des idées moins dissipées sur des objets étrangers à son art, auroient fait ressortir avec bien plus de force la singulière richesse de ce talent, et qu'un peu de méditation ajouté à cette vivacité merveilleuse qu'il sait répandre sur ses ouvrages l'eût pu conduire à des conceptions, à une vérité de vie digne des plus grands maîtres. Sans parler de ceux de ses paysages dont il a fait de véritables tableaux de genre, ses plus simples figures d'animaux se distinguent par une action, une physionomie qui leur est propre; mais on voit que, frappé en passant de quelques scènes qui auront souri à la gaieté de son esprit, il ne s'est pas mis fort en peine d'augmenter le nombre des idées qu'elles pouvoient lui fournir. On diroit qu'il s'est trop amusé à les reproduire, pour songer à les varier; ce qui n'empêche pas que quelquefois cette lutte d'un jeune chevreau qui essaie ses forces et ses cornes, ce chien qui s'élance en aboyant, cet âne qui brait ou s'opiniâtre contre la volonté de son maître, ne fassent presque tout le sujet d'un tableau riche de couleur, d'esprit, et de vérité. Il n'en est pourtant pas ainsi du paysage dont nous donnons ici la description, c'est l'un des plus soignés de Karl; et il sembleroit avoir voulu s'y créer une difficulté contraire à celles qu'il surmonte ordinairement. Au lieu d'un paysage ouvert, presque nu, c'est un bois touffu et rapproché qui occupe tout le fond du tableau. A peine, sur la droite, une ouverture laissée au passage de la rivière, qui tombe en cascade pour se répandre sur le devant, laisse-t-elle apercevoir un pont rustique sur lequel se hasarde un berger, son âne, et ses chèvres; et beaucoup plus loin, au haut d'une éminence, les tours crénelées d'une forteresse. Un soleil brillant éclaire cette échappée de vue et pénètre les masses du bois, où l'œil pénètre en même temps, guidé par une admirable perspective aërienne, par des effets piquans sans être forcés, et qui portent une incroyable variété au milieu de ces arbres et de ces terrains entassés. La rivière, que coupe à droite en deux branches une petite élévation où croissent aussi de grands arbres, forme en cet endroit un gué que traverse une paysanne assise sur sa charrette, et tenant son enfant. Un vieillard conduit le cheval; un homme monté sur un âne accompagne la charrette, un autre la pousse; un autre fait traverser le gué à une jeune fille qu'il emporte dans ses bras; plusieurs animaux font partie du convoi, d'autres le regardent passer, et contribuent à animer la scène par une attention générale portée sur un objet unique. Les teintes de ce paysage sont comme savoit les rendre Karl du Jardin.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0m	91 centim.	= 2 pieds	11 pouces.
	Largeur,	1	26	= 3	10



FAUNE DANSANT,

STATUE (*)

De tous les êtres mythologiques dus à l'imagination des poëtes et des artistes de l'antiquité, et dont la sculpture ou la peinture nous ont transmis la représentation, il en est peu sur lesquels on soit aussi peu d'accord que sur les Faunes, les Silènes, les Satyres, les Pans, les Ægipans, et toute cette classe des pétulants suivants de Bacchus. Il paroît qu'on les a souvent confondus les uns avec les autres, même dans les temps anciens, et que leurs caractères distinctifs n'ont pas été déterminés d'une manière très-précise, et qui puisse fixer les idées que l'on doit se former de ces différents personnages. Les Satyres, les Silènes, et les Pans, remontent à une haute antiquité; cependant il n'en est pas question dans l'Iliade et dans l'Odyssée, où ils eussent pu trouver très-bien leur place; dans l'hymne qu'Homère adresse à Vénus, et dans un fragment d'Hésiode rapporté par Strabon, les Satyres sont au nombre des divinités des bois, mais rien n'indique la forme qu'on leur donnoit. Ce fut sans doute aux orgies et aux danses des fêtes dionysiaques qu'ils durent les caractères sous lesquels ils furent depuis reconnus, et les distinctions que l'on établit entre eux.

D'après tout ce qu'on trouve sur ce sujet dans les auteurs anciens, il paroîtroit que ce qui est nommé Satyres dans les ouvrages de l'art du bon temps, n'étoit que ce que nous connoissons sous le nom de Faunes, et que ces divinités subalternes n'étoient pas représentées avec des cornes et des pieds de chèvre ou de bouc, mais qu'on les reconnoissoit à leur figure éveillée et sémillante, à des oreilles pointues, à de légères protubérances sur le front, qui indiquoient des cornes qui commencent à poindre, et l'on garnissoit leurs mentons de petites appendices qui rappeloient celles des chèvres. Une touffe de cheveux au bas des reins étoit aussi un de leurs caractères distinctifs. Tel devoit être le célèbre Satyre de Praxitèle en bronze que l'admiration générale avoit fait désigner sous le nom de *periboetos* (l'admirable). Le monument de Lysicrate,

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de la Psyché, sous le n° 403, est de marbre de Paros. Elle a de hauteur 1 mètre 320 millim. (4 pieds, 0 pouces, 9 lignes), et n'a d'antique que le torse et la tête, qui, rapportée anciennement et avec maladresse, fait tort au corps sur lequel elle n'est pas bien ajustée. Les bras et les jambes, prises au-dessus du genou, sont modernes, mal dessinées, et lourdes. Cette statue, à laquelle on ne s'arrête pas, à cause du mauvais effet produit par ce qu'on a ajouté au torse, seroit peut-être un des plus beaux morceaux du Musée, si la restauration en étoit habilement faite. Voyez, sur les Satyres, les Faunes, etc., une dissertation de Heyne, dans le recueil de pièces intéressantes de Jansen, vol. I, pag. 61.

connu sous le nom de Lanterne de Démosthènes offre peut-être le plus ancien type des Satyres (1).

Les Silènes, en général, étoient des Satyres ou des Faunes d'un âge avancé; mais le Silène par excellence étoit le nourricier de Bacchus, qu'il ne faut pas toujours se représenter comme un vieillard lourd et épais, tel que sous le n° 468, ou chancelant et monté sur un âne, mais avec des formes vigoureuses, prononcées, endurcies par la fatigue, ainsi que nous l'offre le beau groupe de Silène et du jeune Bacchus, du Musée royal, n° 709, et le Silène sous le n° 476; les vieux Faunes sous le n° 251, dont le corps est velu par vétusté, peuvent aussi être rangés parmi les Silènes ou les vieux Faunes. Il est bon, au reste, de faire remarquer que le nom de Faune n'étoit pas connu chez les Grecs, et qu'il est dû aux Romains, chez qui Faunus étoit une divinité locale et très ancienne, sans qu'on sache bien comment ils le représentoient dans les temps les plus reculés.

Les Pans, les Ægipans, et toute cette classe de cornipèdes, de capripèdes, ne faisoient pas d'abord partie du cortége de Bacchus, et ils n'y furent admis qu'après les Satyres. On les distinguoit à leurs cornes et à leurs pieds de chèvre. La saillie de leurs os frontaux, leur barbe âpre et pointue, leurs longues oreilles, leur nez aquilin et déprimé par le bout, l'angle facial aigu, leur air lascif, rappellent le profil de la chèvre ou du bouc, dont ils ont toute la vivacité, tandis que le visage des Faunes ou des Satyres des premiers temps étoit plus rond, le nez court, et leurs regards ont une expression plus douce et plus voluptueuse. Les caractères que nous établissons entre ces êtres fabuleux ne doivent s'appliquer qu'aux ouvrages des beaux siècles de l'art, et afin qu'on ne suppose pas des pieds de chèvre aux célèbres Satyres de Scopas et de Praxitèle; car, dans la suite, les Romains confondirent ces différentes espèces: on donna des pieds de chèvre aux Satyres, qui ne furent presque plus distingués des Pans et des Ægipans; on nomma Faunes ceux à qui on conservoit l'ensemble de la figure humaine, et toutes ces divinités champêtres suivirent en foule le dieu des vendanges, et se mêlant aux Bacchantes et aux Ménades, ajoutèrent, par leur bruyante gaîté, aux désordres des orgies et des Bacchanales.

Il est difficile de voir un corps mieux dessiné que celui de la statue qui a donné lieu à cet article. Le travail en est souple et rend la chair avec la plus grande vérité. Tout ce qui est antique dans le Faune, de quelque côté qu'on le considère, offre un excellent modèle sous le rapport du dessin des formes et du jeu des muscles; et je ne crains pas d'avancer qu'il est peu de torses meilleurs à étudier.

(1) Voyez les *Antiquités d'Athènes* de Stuart, publiées en françois, avec de très bonnes gravures au trait, par M. Landon, vol. I, ch. 4, pl. 26 et 30; *Analectes de Brunk*, t. II, p. 275; Pline, lib. xxxiv, c. 19, § 10.



LA MORT DE CLORINDE,

PAR LANA.

La vide e la conobbe: e restò senza
E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

« Il la vit, il la reconnut, et demeura sans voix et sans mouvement. Oh! « quelle vue! quelle reconnoissance! » Tancrède vient de découvrir, dans le guerrier auquel il a porté le coup mortel, Clorinde, l'objet de son constant et malheureux amour. Élevée parmi les infidèles, Clorinde sait seulement depuis quelques heures que, née de parens chrétiens, elle fut destinée au baptême. Le ciel, qui déjà l'a avertie par des songes, vient de l'éclairer d'une lumière soudaine. Ses dernières paroles ont été pour implorer l'eau sainte *qui doit laver toutes ses fautes*. Empressé de se rendre à ses vœux, c'est pour remplir ce pieux devoir que Tancrède vient de détacher le casque qui lui déroboit les traits de celle qu'il aime : *Ahi vista! ahi conoscenza!*

Non morì gia, che sue virtù accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise
E premendo il suo affanno a dar si volse
Vita con l'acqua, a chi col ferro uccise
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
Colei di gioià transmutossi, e rise:
E in atto di morir, lieto e vivace
Dir parea: S'apre il cielo; io vado in pace.

« Cependant il ne mourut point; il rassembla sur ce moment unique « toutes ses vertus, et leur prescrivit la garde de son cœur; et, compri- « mant sa douleur, il s'appliqua tout entier au soin de donner la vie du « baptême à celle dont son épée venoit de trancher les jours. A mesure « que s'échappoit de ses lèvres le son des paroles sacrées, comme trans- « formée par la joie, elle sourioit; et, s'élançant dans la mort, animée « et pleine d'alégresse, elle sembloit dire, Le ciel s'ouvre, je vais en « paix. »

LA MORT DE CLORINDE.

Dans les vers du Tasse se trouve tout entière la description du tableau de Lana. Les yeux de Clorinde se tournent vers le ciel, *gli occhi al cielo affisa*, et à la langueur de la mort s'y mêle un sentiment doux et exalté.

> E la man nuda e fredda alzando verso
> Il cavaliere, in vece di parole
> Gli da pegno di pace.

« Elle ne peut parler; mais elle lève vers le chevalier sa main nue et « froide, et la lui donne en signe de paix. »

C'est ainsi qu'elle meurt; et elle semble s'endormir, *e par che dorma.* Cet affaissement, qui précède l'instant d'une mort tranquille, est exprimé dans toute sa contenance. Tancrède, à genoux, soutient d'une de ses mains celle que lui a abandonnée Clorinde; de l'autre il lui verse sur la tête l'eau qu'il a été puiser dans son casque. Tout entier à cette action, sur laquelle il a rassemblé ses pensées et ses forces, il ne laisse presque apercevoir dans sa contenance qu'une pénible inquiétude de ne la pouvoir terminer assez tôt. On voit qu'il se hâte; il semble craindre de se laisser gagner par une douleur qui pourroit le faire mourir. Cette expression de Tancrède est profondément sentie; sa tête est d'un beau caractère; celle de Clorinde offre des traits agréables et une expression douce. Les deux figures, sur-tout celle de la guerrière, appartiennent, par la vigueur des formes, à l'école du Guerchin, dont Lana fut, sinon l'élève, du moins l'un des imitateurs les plus heureux et les plus originaux.

Ce fut, à ce qu'il paroît, vers l'an 1597 que Lana prit naissance, selon les uns, à Codigore dans le Ferrarois; selon les autres, dans le duché de Modène. Il reçut à Ferrare les leçons de Scarsellini, et s'établit à Modène, où il ouvrit une académie célèbre de son temps. Cette ville est pleine encore de son nom et de ses tableaux. On en trouve aussi dans plusieurs autres villes d'Italie, particulièrement à Bologne. On y remarque en général un dessin correct, un beau coloris, une grande hardiesse de pinceau, et une certaine chaleur d'imagination qui tantôt le rapproche des peintres célèbres en ce genre, comme le Tintoret, tantôt lui donne un caractère d'originalité, particulièrement, dit Lanzi, *nell' idee de' volti,* dans l'invention des têtes.

Il mourut en 1646.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1m 37 centim = 4 pieds 3 pouces.
{ Largeur, 1 62 = 5





LA MAUVAISE NOUVELLE,

PAR NETSCHER.

Les peintres flamands ont si souvent fait du portrait une scène de genre, et il arrive si souvent que les scènes dont ils composent leurs tableaux de genre ne s'élèvent pas au-dessus de l'intérêt du portrait, qu'il est communément assez difficile à l'inspection de leurs ouvrages de démêler à laquelle de ces deux classes ils appartiennent. Une leçon de chant ou de basse-de-viole, deux femmes prenant du thé dans un salon, un militaire faisant servir des rafraîchissemens, etc., peuvent faire des tableaux très-agréables par le mérite de l'exécution; de même qu'une cuisinière épluchant des pommes ou accrochant une volaille : mais ni les uns ni les autres n'éveilleront fortement l'intérêt sur la scène qu'ils représentent. On ne cherchera pas non plus si, pour représenter la cuisinière, le peintre a choisi une figure qui l'a frappé, ou l'image qui s'est présentée à son esprit; l'idée du portrait est tout-à-fait étrangère aux tableaux qui représentent des personnes de cette classe; elle se présente plus naturellement lorsqu'il s'agit de belles dames vêtues de satin et placées dans un salon ou dans un cabinet de toilette. Peut-être cependant n'a-t-elle pas plus de fondement; et peut-être le plaisir de peindre des chairs fines et de belles étoffes est-il le seul motif qui ait déterminé l'artiste à choisir pour sujet de son tableau une belle dame au lieu d'une cuisinière.

Cette incertitude demeure tout entière à l'égard du tableau dont nous donnons ici la description. Une femme jeune et belle, dans le costume d'une riche Hollandoise du temps de Netscher, est assise près d'une table couverte d'un tapis à dessin de trèfles, et sur laquelle est un flambeau allumé et une cassolette ouverte; une jeune fille, dont le costume paroît être celui d'une servante, s'approche d'elle pleurant, et d'une main tenant son mouchoir sur ses yeux, de l'autre lui présentant une lettre cachetée de noir. La jeune femme jette les yeux sur la lettre avec un geste de surprise et de douleur. Rien n'indique d'ailleurs le sujet de cette scène, ce qui feroit supposer que le tableau a été composé pour des personnes à qui le sujet étoit connu et familier, et qui pour en recevoir

l'impression n'avoient pas besoin qu'aucune explication les mît sur la voie des sentiments qu'elle doit exciter; le costume, le défaut d'accessoires, ne permettent pas d'y rechercher la représentation de quelque fait historique; mais d'un autre côté il est difficile d'y voir un portrait. On peut vouloir éterniser les signes extérieurs d'une grande douleur, aimer à se montrer entouré des marques du deuil, et à manifester aux yeux par une foule d'actes et de symboles le malheur dont on est pénétré; ainsi on écarte de sa présence la joie importune, et les soins indifférens ou frivoles peut-être plus importuns encore : mais on ne supposera jamais qu'il vienne dans la pensée d'une personne malheureuse de fixer sur la toile, de perpétuer ainsi à ses propres regards le moment où le premier coup d'un grand malheur est venu l'atteindre, où elle a passé de la félicité au désespoir; c'est-à-dire le moment dont le souvenir est le plus intolérable, parce qu'il réunit dans un même point le bonheur qu'on possédoit et le malheur dans lequel on a été précipité, tout ce qui rend la douleur plus aiguë et la pensée plus déchirante. Il n'est donc nullement vraisemblable qu'une si triste fantaisie ait été l'occasion du tableau de Netscher; nous en devons probablement la composition à quelque combinaison de son art, au désir de placer une figure touchante sous les belles étoffes qu'il sait si bien faire valoir, de rendre un effet de lumière et une expression qui l'auront frappé. Il y a très-bien réussi.



LE VOYAGEUR CHARITABLE,

PAR KARL DUJARDIN.

Ce n'est ici ni un simple paysage accompagné seulement de quelques figures destinées à l'animer, ni un pur tableau de genre, où le paysage, employé uniquement comme accessoire, n'attire l'attention que par ses rapports avec la scène dont il est le théâtre. Entre ces classifications que l'art n'a point inventées, et qui n'ont pour objet que la commodité de la critique, restent à remplir des espaces considérables, où la nature a placé et où le talent trouve toujours de nouvelles richesses à exploiter. L'intérêt du tableau de Karl n'est tout entier ni dans la petite scène représentée sur le devant, ni dans le paysage qui lui sert de fond, aucune de ces deux parties n'auroit pu suffire à la composition d'un tableau, quoique chacune y tienne une place importante, et contribue par elle-même à fixer l'attention du spectateur. Ainsi, le paysage n'a pour ainsi dire ni devant ni fond; à droite s'élève à peine au-dessus du sol une misérable chaumière entourée de quelques pieux et ombragée de deux ou trois arbres aussi maigres que la terre qui les produit : derrière l'espèce de plate-forme stérile qui fait le devant du tableau, le terrain s'abaissant ne laisse apercevoir que les cimes de quelques taillis qui tapissent un fond au-delà duquel un sol assez inégal termine l'horizon par quelques éminences peu prononcées. Sans figures, un pareil site n'auroit guère paru digne d'être fixé sur la toile; avec des figures de la dimension que le peintre a donnée aux siennes, il étoit impossible de le faire plus riche, du moins sur les devans, sans encombrement; la composition du paysage a donc été évidemment subordonnée à la scène qui se passe sur le devant; mais il est également évident que la lumière dont il est éclairé a dominé toute la pensée du peintre, et que c'est à faire sentir la beauté et la vérité de cette lumière que sont destinées les diverses circonstances de l'action.

Le soleil brille sur le tableau; il a cependant déjà perdu quelque chose de sa force, quoiqu'il ne touche pas encore au terme de sa carrière. L'époque du jour indiquée par la forme et la direction des ombres, par la teinte des rayons, qui n'ont ni le vaporeux du matin, ni l'éclat du midi,

ni le ton chaud du soleil couchant, est évidemment l'une des heures de l'après-midi. Aussi les animaux placés sur le devant du tableau ne sont-ils pas occupés à la pâture comme au commencement du jour; ils n'ont pas, comme à midi, cherché la fraîcheur de l'ombre; tranquillement couchés au soleil, ils le reçoivent sans en être incommodés, mais sans que rien indique qu'ils se préparent encore à rentrer dans l'étable où on les ramènera à la fin du jour. La fileuse qui les garde n'a pas fini le travail de sa journée; sa quenouille est toujours à son côté; son fil est entre ses doigts; mais elle ne porte déjà plus à son ouvrage l'activité des premières heures, et l'espèce de curiosité indifférente avec laquelle elle tourne la tête vers le voyageur à cheval qui donne l'aumône à un pauvre couvert de haillons, la montre disposée à s'interrompre facilement pour des choses qui l'intéressent peu. Près d'elle est une espèce de chien de garde qu'elle retient par la peau du cou pour l'empêcher de courir contre le voyageur. Si cette chaumière est la sienne, le panier qu'elle a posé sur une pierre, près de celle qui lui sert de siége, prouve du moins qu'elle a passé une partie de la journée loin de sa demeure, dont elle s'est déjà rapprochée, quoiqu'elle ne songe pas encore à y rentrer. Les empreintes de roues marquées sur le chemin, qui n'est indiqué que par cette trace du passage des voitures, annoncent cependant une route assez fréquentée, et expliquent ainsi la présence du mendiant dans cet endroit. L'allure du voyageur est un trot paisible; deux chiens couplés marchent tranquillement près de lui. Il y a dans toute cette composition une teinte de calme et de silence qui, jointe à la naïveté des poses et à la vérité de la lumière, en fait un petit tableau infiniment agréable.

Proportions.					
	Hauteur,	66 centim.	6 mill.	= 2 pieds	0 pouces.
	Largeur,	57	3	= 1	9



VÉNUS PUDIQUE

STATUE (*).

De toutes les divinités de l'Olympe, il en est peu auxquelles les hommes aient rendu plus d'hommages qu'à la déesse de la beauté, et dont il soit plus souvent question dans les ouvrages des anciens; Jupiter lui-même, le maître des dieux, ne voyoit pas plus d'encens fumer sur ses autels, et les mortels lui adressoient moins de vœux qu'à sa céleste fille (1). C'étoit pour elle et sous ses pas que les fleurs sembloient naître; et quelle divinité méritoit mieux que la plus belle des déesses des guirlandes et des couronnes? c'étoit Vénus que l'on invoquoit pour en obtenir ou d'heureuses amours, ou la beauté pour ses enfants; c'étoit la mère de l'Amour que l'on remercioit des faveurs que son fils accordoit; s'il repoussoit les vœux des amants, ils s'efforçoient, par de nouveaux hommages et par de plus riches offrandes, de se rendre Vénus propice; et la reine de Cythère et de Cnide et l'Amour se partageoient l'empire du monde. Le navigateur, sur le point d'affronter les périls de la mer, imploroit la déesse née au sein des ondes, et dont les tempêtes et les flots reconnoissoient la puissance; prêt à quitter la vie, c'étoit encore vers la déesse de la beauté que l'on tournoit ses regards affoiblis; Vénus avoit présidé à la naissance, elle avoit répandu mille charmes sur l'existence, et l'on espéroit qu'elle en adouciroit la fin; Mercure, le conducteur des ames, ne devoit-il pas rendre le fatal trajet moins pénible à celles que protégeoit la déesse qui l'avoit comblé de ses plus douces faveurs?

Il est bien à regretter que les auteurs tels que Pline et Pausanias, qui nous ont laissé des documents sans doute très précieux sur les arts et surtout sur la sculpture des anciens, ne nous offrent souvent qu'une nomenclature aride, dénuée de détails, et où l'on chercheroit vainement ce qui peut avoir rapport à la pose, au costume, et aux attributs des statues dont ils nous transmettent plutôt le vague souvenir que la description exacte. Quant à Vénus, on sait, par les auteurs et par les monuments, qu'elle ne fut pas toujours représentée nue; et nous la voyons souvent vêtue, surtout dans les ouvrages de l'art des époques reculées; mais on voit aussi

(*) Cette statue du Musée Royal, salle de l'Haruspice, n° 420, est de marbre pentélique. Elle a de hauteur 1 mètre 20 millimètres, 3 pieds 1 pouce 8 lignes, et provient de la collection Borghèse, *stanza* 4, n° 1. La tête séparée du corps y a été rajustée. — Les bras, le pied gauche, le vase, et le rocher, sont modernes.

(1) Dans son mémoire sur Vénus, M. Larcher compte 248 surnoms de cette déesse, 185 temples, et 104 statues; et peut-être en a-t-il encore omis quelques uns.

qu'on lui avoit consacré un costume particulier que n'offrent pas les figures des autres divinités, et qui feroit reconnoître cette déesse, même dans des fragments de ses statues. Sa tunique transparente, légère, et sans manches, telle que la portoient les Doriens, laisse à découvert un de ses seins, et suit avec grace les contours souples et coulants de ses formes enchanteresses; c'est ainsi que la décrit Apollonius dans ses Argonautiques, et que nous l'offrent les statues de Vénus génétrix, celle à laquelle on a donné le nom de *vulgaire* et la figure dont nous nous occupons. L'ajustement de la draperie, entièrement pareil dans ces trois statues, indique que l'on s'est conformé à un type adopté pour le costume de cette déesse. Le mouvement qu'elle fait de la main droite, pour relever avec grace son manteau, dont elle paroît vouloir se couvrir la tête comme d'un voile, est analogue à celui de la Vénus génétrix; et, parmi les bas-reliefs antiques, entre autres ceux du Parthénon et du bel autel des douze dieux (Musée royal, nº 378), on trouve souvent des figures de femmes dans la même attitude. La courte description qu'un des poëtes de l'anthologie grecque (1) nous a laissée d'une statue de Vénus, pourroit même en partie s'appliquer à celle dont la planche ci-jointe nous transmet la fidèle image, et qui, de même que celle du poëte, s'enveloppe de son manteau.

Le marche-pied sur lequel la déesse appuie son pied gauche peut être regardé comme un emblème de la vie sédentaire, et donne à cette Vénus un caractère de pudeur en opposition avec celui de Vénus vulgaire, que l'on a attribué avec raison à la statue de cette déesse, décrite sous le nº 427. Le vase qu'elle tient à la main gauche, et qui est dû à une restauration moderne, peut lui convenir, et la déesse seroit représentée au bain. Cependant si, comme on peut le présumer, ces deux jolies statues, qui offrent avec les mêmes proportions et le même travail, la plus grande analogie de costume, ont été faites par la même main, pour se servir mutuellement de pendant, il se pourroit qu'au lieu d'un vase et d'un rocher, on eût dû placer près de la Vénus pudique un cippe et un Amour, dont l'expression eût été en rapport avec celle de sa mère, et qui eût pris part à la scène établie entre les deux déesses. Il est aussi à croire que la Vénus pudique étoit à la gauche de la Vénus vulgaire; elle se couvre la tête avec son manteau, et détourne ses regards, pour ne pas les souiller par l'horreur que lui inspire une mère qui anéantit, avant de lui avoir donné le jour, le fruit infortuné de ses coupables amours.

(1) Voyez, dans les Analectes de Brunck, tome II, page 456 et suivantes, la description que fait Christodore de Coptos des statues du gymnase public de Zeuxippe. Cette pièce est intéressante par le grand nombre de statues dont il y est fait mention.



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE,

PAR LA HYRE.

Les légendes de S. François d'Assise sont peut-être les plus nombreuses et les plus remplies de faits merveilleux qu'on ait écrites sur aucun des saints du calendrier. La singularité des miracles dont elles font honneur à S. François et aux religieux de son ordre, la supériorité qu'elles lui assignent en plusieurs endroits sur d'autres saints du paradis, fondateurs, comme lui, de communautés religieuses, ont plus d'une fois attiré aux Franciscains, surtout de la part des Dominicains, de si violentes attaques, qu'au temps de la réformation on a cru prudent de retirer et de supprimer quelques-uns de ces récits, occasion de scandale. Le miracle que les capucins du marais avoient choisi pour en faire le sujet du tableau que La Hyre a exécuté pour leur église a été probablement l'un des moins contestés, parce que c'est un de ceux qui a été le plus communément réclamé pour les fondateurs d'ordres, et que par conséquent chacun avoit le plus d'intérêt d'accorder aux autres. On raconte qu'en 1449, c'est-à-dire plus de deux cents ans après la mort de S. François, le pape Nicolas V, ayant entendu dire que le corps du saint étoit parfaitement conservé, fit ouvrir son tombeau, et y étant descendu « accompagné du cardinal Aslergius, « d'un évêque, de son secrétaire, du gardien du couvent, et de trois reli- « gieux », trouva non seulement le corps entier et sain, revêtu de la *robe de drap neuve* dont l'avoient habillé ses religieux, lorsque plusieurs années après sa mort ils le transportèrent dans son tombeau de l'église d'Assise; mais il le trouva debout, les mains croisées dans ses manches, et les yeux levés au ciel, dans l'attitude de la contemplation.

C'est dans cette attitude que l'a représenté le peintre. A genoux devant lui, le pape soulève le bas de sa robe pour regarder les stigmates de ses pieds, qu'il retrouve également entiers et tels que nous les représentent les légendes; car si celui du côté paroît n'avoir été qu'une simple plaie, ceux des pieds et des mains ont conservé les clous, ainsi qu'on le rapporte dans le livre des *Conformitez* (1), la plus étrange et la plus rare

(1) Par Barthélemi de Pise, imprimé à Milan, chez Gotard Pontice, 1510. Ce livre, extrêmement rare

aujourd'hui des légendes de S. François. — « Es mains et pieds de sainct « François, dit l'auteur de cet ouvrage, furent faits des cloux, soit de « nerfs, soit de chair; lesquels estoient gros et massifs : ils estoient aussi « longs, et passoyent outre les pieds et mains, ayans la pointe recourbée « en façon d'anneau, tellement qu'on y eust pu passer le doigt; ainsi que « monsieur frere Bonauenture, evesque d'Albes, cardinal de la saincte « eglise romaine, dict l'avoir sceu par ceux qui les avoyent ueus et ma- « niez, et ont affermé par serment qu'ainsi estoit. »

A genoux, à côté du pape, est le gardien du couvent, qui lui montre les stigmates; le geste du pape indique l'aveu d'un doute qui se trouve confondu. De l'autre côté du gardien, et aussi à genoux, est un laïc qui doit être le secrétaire du pape, et dont la dévotion paroît égaler l'étonnement de son maître. Derrière le pape sont debout le cardinal Aslergius et un jeune évêque, et à genoux les trois religieux. Le plus avancé porte un flambeau; une lampe brûle au haut de la voûte et éclaire la figure du saint.

Ce tableau est bien composé; on trouve dans plusieurs des têtes quelque chose du genre de vérité du Caravage, quoique le style en soit généralement plus élevé; celles des religieux sont fort belles; le ton des chairs du saint ne diffère peut-être pas assez des teintes de la vie : peut-être au reste est-ce là une des parties du miracle qui paroît avoir été représenté avec une grande exactitude. La couleur du tableau est d'ailleurs belle et vraie. Une des têtes est, dit-on, le portrait de La Hyre; ce doit être celle du jeune évêque, la seule qui puisse se rapporter à l'âge du peintre, qui avoit alors vingt-quatre ans; comme on en peut juger par la date 1630, inscrite sur la pierre qui porte le saint. (La Hyre étoit né en 1606.) On peut le supposer d'ailleurs par les moustaches et la royale dont se compose la barbe de ce personnage, taillée beaucoup plus selon la mode des jeunes gens du dix-septième siècle que selon le costume convenable à un évêque du quinzième.

aujourd'hui, ne se retrouve peut-être plus que dans l'*Alcoran des cordeliers*, où les protestans l'ont réimprimé en partie avec des notes injurieuses, aussi dégoûtantes que le texte est bizarre et ridicule.

Proportions. { Hauteur, 2m 20centim = 6pieds 4pouces 10lig.
Largeur, 1 62 = 5 7



PORTRAIT DE DEUX JEUNES GENS.

« Quand nous faisons peindre et portraire après le vif quelques biaux « visages, et qui ont fort bonne grace, si d'adventure il s'y treuve quelque « imperfection et quelque chose de laid, nous ne voulons pas ny qu'on « la laisse du tout, ny qu'on s'estudie aussi trop à la représenter, pource « que l'un rendroit la portraiture difforme, et l'autre dissemblable. (1) »

Les anciens soignoient la beauté jusque dans le portrait; nous l'avons presque entièrement réduit à la ressemblance, et si, dans les portraits de femmes, la peinture s'étudie à dissimuler ce qui pourroit diminuer la grace, c'est plutôt une politesse de l'artiste qu'une règle de l'art. Le peintre de portrait a donc de nos jours un problème de moins à résoudre; car les petites imperfections naturelles qu'il doit écarter de son imitation, comme les taches de la peau, une maigreur trop décharnée, sont des choses qui, dans la nature même, peuvent être adoucies par une lumière ménagée avec soin, et n'influent pas assez sur la ressemblance pour que l'œil puisse jamais regretter qu'on les lui ait épargnées.

Il reste cependant encore au peintre de portrait d'assez grandes difficultés inhérentes au genre. Sans parler de celles que lui suscitent les innombrables caprices auxquels l'assujettissent ses modèles; sans parler de ces prétentions si ordinairement en désaccord avec le caractère de la figure, et qu'il faut, en les satisfaisant, savoir réduire cependant à l'harmonie que demande la peinture; de ces flatteries que sollicite si souvent la vanité, si l'art ne les exige plus; le genre du portrait présente un inconvénient que n'a pas toujours surmonté, ni même cherché à vaincre, le talent des plus habiles artistes, et qui tient à la situation indolente de cette figure placée là, devant vous, sans autre but, sans autre occupation que celle de se faire peindre; il faut cependant lui donner une ame, une ame active, animée de ce mouvement qui, comme dit Montaigne, *est la vie et la grace.* De là tant d'expressions sans aucun rapport avec la situation actuelle du personnage, tant de vivacités sans objet, de sourires qui ne s'adressent à rien qu'au pinceau du peintre. Presque tous les portraits de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième offrent une singulière affectation de fermeté et de fixité dans le regard; la tête est haute, et l'œil tourné de côté, comme dans l'intention de faire baisser les yeux à quelque insolent. Les anciens, au contraire, évitoient

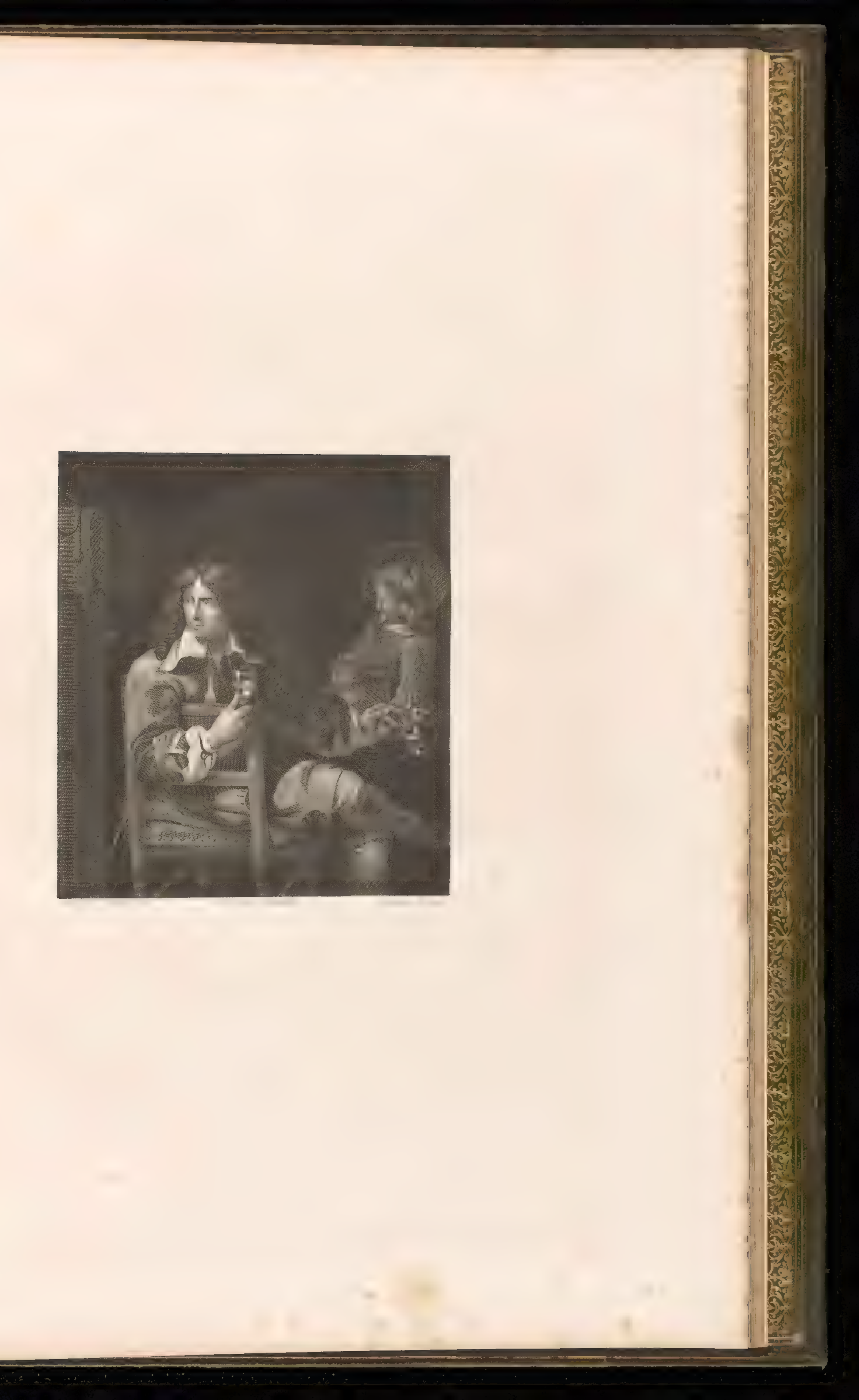
(1) Plutarque, *trad. d'Amyot*, tom. V, p. 7 et 8, 1801.

cette attitude orgueilleuse. *Est odiosa omnis supinitas,* dit Quintilien; et Mengs remarque que leurs portraits, et en général leurs statues, excepté celles dont l'attitude étoit commandée par le sujet, avoient toutes la tête un peu inclinée vers la poitrine, ce qui les mettoit plus en communication avec le spectateur, en leur donnant l'air *de vouloir converser avec lui* (1). Cette position, très-bonne pour une figure sculptée, autour de laquelle l'œil peut tourner, et que d'ailleurs on voit ordinairement d'en bas, ne conviendroit pas à la peinture, qu'elle obligeroit à représenter les traits dans une sorte de raccourci, aussi défavorable à l'agrément qu'à la ressemblance. Pour éviter cet inconvénient, on a généralement adopté le précepte que Mengs paroît recommander d'après les anciens, de mettre le personnage en conversation avec le spectateur, qui, dans cette action mutuelle, lui communique ainsi une partie de sa vie. Cependant, comme il a fallu varier les attitudes des portraits, on a presque toujours donné au personnage représenté une autre occupation, qu'il vient d'interrompre pour lever les yeux sur celui qui le regarde; mais il en résulte que cet acte momentané n'est qu'une distraction, et ne peut guère avoir par conséquent ni vivacité ni énergie; aussi l'expression des portraits participe-t-elle presque toujours de la langueur de la situation dans laquelle on suppose le personnage.

Nelscher, fort recherché de son vivant pour l'intérêt qu'il savoit donner à ses portraits, y est souvent parvenu par un heureux artifice, dont on peut voir un exemple dans celui dont nous donnons ici la description. Un jeune homme et un enfant de douze à treize ans sont représentés dans ce tableau. Le dernier, repoussé sur un second plan, et occupé à regarder dans un livre ou un carton de dessins, étranger à ce qui se passe autour de lui, paroît destiné à ne former qu'un accessoire; la figure principale est celle du jeune homme que l'on voit sur le devant, dans le costume d'un homme riche qui vient de descendre de cheval; il est assis de côté, le bras sur le dos de sa chaise, et semble tourné à dessein vers le spectateur; mais son attention vient d'être distraite; il parle, à travers une porte ouverte, à quelqu'un qu'on ne voit pas. Cependant son verre qu'il alloit porter à ses lèvres; son autre main, étendue vers le pot de vin ou de liqueur qu'il alloit toucher; tout annonce une action à peine suspendue, et qui va être continuée; la distraction est en dehors du sujet du tableau; c'est l'action qui fait le sujet; on y va rentrer; tout semble dire: Attendez, et l'on attend; ce qui, comme on l'a déjà observé, est le mouvement le plus propre à produire l'illusion de la vie.

(1) Mengs, tom. I, p. 122.

PROPORTIONS.	Hauteur,	24 centim.	0 millim.	= 9 pouces.
	Largeur,	18	6	= 7



PAYSAGE,

PAR GLAUBER.

Une riche variété anime les paysages de Glauber : ses terrains, partout montueux et coupés sans être tourmentés, l'heureuse diversité de ses lignes, le luxe de végétation qui règne dans toutes ses compositions, les fabriques, les figures qu'il répand avec abondance au milieu des sites les plus agrestes, tout annonce en lui ce mouvement d'imagination, cette direction particulière vers un certain genre de beautés, qui, déterminant d'abord sa vocation contre le gré de son père, lui fit ensuite chercher hors de son pays l'idéal du genre qu'il avoit choisi, les modèles qu'il vouloit imiter. Comme les grands paysagistes de l'Italie, Glauber demandoit à la nature seulement des idées, seulement des faits épars, qu'il pût rassembler, pour en former une composition qui lui appartînt en propre; cette naïveté, que quelques peintres hollandois ont portée dans l'imitation des aspects de leur pays, ne suffisoit pas à un talent impatient d'inventer. Cette disposition pouvoit s'être augmentée dans l'atelier de Berghem, son premier maître. Berghem savoit si bien la nature, qu'à la fin de sa vie, il prenoit rarement la peine de la consulter, et que la plupart de ses compositions étoient moins le résultat d'une impression vive et nouvelle, reçue de quelque objet présent, que l'expression des formes depuis long-temps empreintes dans son imagination. La force et la fécondité du talent de Berghem n'a pas pu suppléer tellement à cette absence de sensations habituelles, nécessaires pour rajeunir sinon les idées, du moins les impressions de l'artiste, qu'il n'en résulte quelquefois un peu de froid sur ses compositions : en fortifiant dans son élève le génie et la science de l'invention, le maître de Glauber devoit lui faire sentir le besoin d'en aller chercher les matériaux ailleurs que dans son atelier. Quelques paysages des grands maîtres d'Italie avoient révélé au jeune artiste la seule nature dont les aspects pussent suffire à son imagination; il s'empressa de l'aller chercher; et l'on voit assez qu'il s'est formé à la même école que Le Poussin et Le Dominiquin. Moins simples et moins vastes, ses paysages ne portent pas en général, autant que ceux de ces

génies du premier ordre, le caractère de grandeur qui appartient à des conceptions étendues. Il n'a pas, comme eux, disposé de l'espace et agrandi la puissance de la vue. Ses lointains sont en général plus bornés et plus terminés; mais l'enceinte qu'ils lui laissent suffit encore à de nobles développemens. Il y déploie surtout avec une rare habileté des richesses prodiguées sans entassement. Partout un sentiment poétique s'y fait apercevoir, et se retrouve dans le choix qu'il a fait de Lairesse, peintre d'histoire, pour orner ses paysages du seul genre de figures qui pût leur convenir.

Ici des bergers couchés au bord d'une rivière paroissent sur le devant de la scène; l'un d'eux joue de la flûte, et, près de lui, sa bergère l'écoute, couchée sur l'herbe, et couronnée de fleurs. Deux seules chèvres et un chien les accompagnent; le soin des troupeaux ne paroît pas être ce qui les occupe le plus. Non loin d'eux une femme, vêtue comme eux à l'antique, s'avance en les écoutant, et portant sur sa tête le paquet de linge qu'elle vient de laver à la rivière. Un troupeau beaucoup plus nombreux couvre l'autre bord de cette rivière, qui coupe le devant du tableau. Il est gardé par un seul pâtre couché à l'entrée d'un massif d'arbres épais, derrière lesquels on aperçoit, au coin du tableau, un rocher presqu'à pic, et couronné de verdure. Deux hommes s'enfoncent dans le bocage par un chemin qui passe auprès d'une espèce de tombeau. De l'autre côté du tableau s'élève un arbre de la plus vigoureuse végétation; et sur tout le devant, des plantes, répandues avec une abondance et une variété singulières, annoncent une très-grande fertilité. Le fond est une riche campagne où l'on aperçoit des bergers et des bergères dansant au son de la flûte autour d'une figure de Pan grossièrement travaillée. Un bois touffu au pied d'un coteau, une ville dans le lointain, un fond de montagnes peu élevées, terminent ce paysage, l'un des plus importans de Glauber.

PROPORTIONS.. { Hauteur, 1m 92 centim. = 6 pieds 0 pouces.
{ Largeur, 2 48 = 7 9





VÉNUS DE MILO,

STATUE*.

Si les sciences ont dû souvent au hasard les découvertes les plus importantes par les progrès rapides qu'elles leur ont fait faire et les secrets qu'elles leur ont dévoilés, il n'a pas moins mérité la reconnoissance des beaux arts, par les trésors dont il leur a livré la jouissance. C'est au hasard que l'on est redevable d'une foule de belles statues, de médailles, et de pierres gravées antiques; il a fait sortir de leurs tombeaux Herculanum et Pompéi, ces mines inépuisables de monuments antiques, et qu'on pourroit appeler des musées souterrains; et il nous a comblés de ses faveurs en rendant à la lumière le chef-d'œuvre dont nous allons nous occuper. M. le marquis de Rivière avoit eu le bonheur de l'acquérir; il s'est empressé d'en faire hommage à Sa Majesté, qui, en le plaçant dans son Musée royal, a voulu le consoler d'une partie de ses pertes.

On ne s'attend pas, sans doute, à me voir donner ici une description

(*) Cette statue est de beau marbre de Paros à petits grains, connu sous le nom de *Grechetto*. Sa hauteur absolue, à partir de la plinthe est de 2 mètres 38 millimètres, ou 6 pieds 3 pouces 3 lignes; mais si elle étoit entièrement droite, elle auroit 6 pieds 5 pouces 3 lignes. La tête, en prenant pour mesure deux fois la distance de l'angle de l'œil au-dessous du menton, a 9 pouces de long; c'est absolument la même grandeur que celle de l'Apollon du Belvédère, en déduisant la chevelure, et en supposant la bouche fermée; attention que l'on doit avoir en mesurant les statues antiques, pour en obtenir les proportions exactes. Celle de notre belle figure est la même que celle de l'Apollon, 8 têtes, 55; la Vénus de Médicis en a 8, 27, et la Diane à la biche, 8, 97.

Les personnes qui desirent connoître avec plus de détail ce qui a rapport à l'île de Mélos, et à la découverte de notre statue, pourront consulter la belle notice de M. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts; on la trouve chez MM. Debure frères; et celle que j'ai publiée sur le même sujet; elle a été imprimée par M. P. Didot l'aîné, chevalier de Saint-Michel, imprimeur du Roi, et se vend à Paris, chez MM. Debure frères, libraires du Roi et de la bibliothèque royale, et chez MM. Treuttel et Wurtz, à Paris, rue de Bourbon, nº 17; à Londres, 30 Soho-Square, et à Strasbourg, rue des Serruriers.

L'île de Mélos, aujourd'hui Milo, jadis l'une des plus importantes des Cyclades, tour-à-tour occupée par les Phéniciens, les Lacédémoniens, et les Athéniens, fut toujours la victime de sa beauté, de sa fertilité et de sa fidélité. Les Athéniens, par le conseil d'Alcibiade, la ravagèrent de fond en comble, et massacrèrent ses habitants, l'an 416 avant Jésus-Christ. La colonie lacédémonienne qu'y ramena Lysandre ne put réparer qu'en partie ces désastres, et cette île reparoît à peine dans l'histoire, sous l'empire des Romains et sous le joug des Turcs. On peut consulter sur l'histoire de Mélos, Pline, *Hist. nat.*, liv. IV, chap. 23, liv. XXXI, ch. 31, liv. XXXV, chap. 19, 50, 52, liv. XXXVI, chap. 42; Strabon, liv. X; Thucydide, liv. II et V; Plutarque, *Vies d'Alcibiade et de Lysandre*; Bochart, *Chanaan*, p. 45[illegible]; Tournefort, *Voyage du Levant*, tome I, page 174, 205; Olivier, *Voyage dans l'Empire Ottoman*, volume I, page 330, 347.

Dans le courant du mois de février 1820, un paysan grec de Milo, nommé George, en travaillant à son champ, situé à quelque distance de Castro, ou des Six Fours, rencontra des pierres de taille d'anciennes constructions; et arrêté par une grande niche, en partie détruite, il la déblaya jusqu'à la profondeur de sept à huit pieds. Ce fut là qu'il trouva notre statue séparée en plusieurs morceaux, trois hermès, et quelques autres fragments, dont il proposa l'acquisition à M. Brest, Grec,

de cette belle statue; loin de satisfaire ceux qui l'ont vue ou qui peuvent la voir et l'admirer, elle leur paroîtroit froide et inanimée, et je n'ai pas la prétention de transmettre par la pompe poétique de mes paroles, dans l'ame des lecteurs qui ne connoissent pas ce chef-d'œuvre, l'image de sa beauté. La belle planche jointe à ce texte donnera mieux que tout ce que je puis dire une juste idée de la pose, du caractère, de la grandeur de style, ainsi que de la souplesse et de la vérité des contours de cet admirable morceau, qui réunit dans un haut degré tout ce que l'art peut offrir de plus sublime et de plus vrai. Jamais le marbre ne s'est plus animé sous le ciseau de la sculpture; c'est la nature elle-même qui l'a guidé, mais la nature la plus élevée, telle que la conçut ou la vit le génie qui fit naître les figures du fronton du Parthénon, avec le style desquelles notre statue a de grands rapports. Je ne discuterai pas leur mérite relatif, et ne me permettrai pas d'assigner des rangs entre ces étonnantes productions de l'art et celle dont le Musée royal vient de s'enrichir. Il suffit de reconnoître que notre statue peut aller de pair avec tout ce que les autres collections renferment de plus parfait en sculpture des temps de la Grèce les plus fertiles en chefs-d'œuvre; et, à l'égal des sculptures du Parthénon, elle doit enflammer le génie des artistes, élever leur ame, et offrir à leurs savantes combinaisons, dans l'imitation approfondie de la nature, un sujet continuel de méditations et d'études.

agent de France à Milo, et descendant du vice-consul de même nom dont il est question dans Tournefort. M. Duval d'Ailly, commandant une gabarre de Sa Majesté, en station à Milo, conseilla à M. Brest d'acheter ces marbres. Si l'on eût suivi cet avis, la statue, transportée à son bord à l'instant où elle sortoit de terre, nous seroit arrivée en meilleur état, et n'eût pas eu à souffrir de la maladresse de ceux qui tentèrent de nous l'enlever. M. Brest voulut recevoir les ordres de M. le marquis de Rivière, ambassadeur à Constantinople; la lettre qu'il lui écrivit pour lui faire part de cette découverte passa par Smyrne, et ne parvint que long-temps après à sa destination. Cependant l'agent de France fit promettre au paysan grec et aux primats de Milo d'attendre la réponse de M. l'ambassadeur, et il établit la priorité de ses droits à l'acquisition de ces marbres antiques. Quelques jours après, M. le capitaine Gauthier, chargé d'une expédition hydrographique dans la Méditerranée et la mer Noire, relâcha à Milo; un de ses officiers, M. d'Urville, aujourd'hui lieutenant de vaisseau, et qui vient de partir pour un voyage autour du monde, vit la statue, l'admira, en fit la description, et recueillit les circonstances qui avoient rapport à cette découverte. A son arrivée à Constantinople, il présenta sa relation à M. le marquis de Rivière, qui, se décidant aussitôt à acheter ces fragments, chargea M. le vicomte de Marcellus, secrétaire d'ambassade, de passer à Milo, dans la visite qu'il alloit faire des Échelles et des établissements françois dans le Levant. M. de Marcellus remplit cette mission avec le zèle et l'intelligence qu'on pouvoit attendre d'un homme passionné pour les beaux arts, et familiarisé avec le caractère et la langue des Grecs. Pendant qu'on se préparoit à Constantinople à acheter cette statue, peu s'en fallut que M. de Marcellus ne la retrouvât plus à Milo. Malgré les promesses faites à M. Brest et à M. d'Urville, les primats de l'île, desirant se concilier la bienveillance d'un prince grec, en grand crédit alors, et qui depuis a péri, voulurent lui faire présent de cette statue, dont ils commençoient à soupçonner le mérite. Ils forcèrent George à la vendre à un prêtre grec, qui en paya une partie, et qui, après l'avoir fait traîner sans précaution le long du rivage, l'embarquoit à bord d'un bâtiment grec sous pavillon turc, au moment où M. de Marcellus arrivoit à Milo. Quelques instants de plus, et cette belle statue étoit perdue pour la France. Aussitôt le jeune négociateur rassemble les primats, leur reproche avec énergie l'injustice de leur procédé envers la France; il emploie tour-à-tour la douceur et la force; enfin, après deux jours de résistance, les pri-

VÉNUS DE MILO.

Les avis ont été partagés sur la dénomination que l'on devoit donner à la statue de Milo: les uns y ont vu une Némésis, ou la nymphe de l'île de Mélos; d'autres, Sapho, ou quelque autre personnage. Ayant déja répondu à ces différentes opinions dans la dissertation que j'ai citée, je me bornerai à répéter ici que tout, dans cette belle statue, me retrace Vénus: c'est ainsi que nous l'offrent des monuments, des médailles, des pierres gravées; ce costume lui semble consacré, lorsque, voilant une partie de ses charmes, elle ne se présentoit pas tout entière à l'admiration de ses adorateurs. M. Quatremère de Quincy pense que c'est Vénus victorieuse de Mars. Je croirois plutôt qu'elle vient de remporter la victoire sur les trois déesses qui lui disputoient le prix de la beauté; elle l'a reçu des mains de l'heureux Pâris; et, pour triompher, Cypris n'a laissé briller à ses yeux que la moitié de ses charmes; ou peut-être, après la victoire, les a-t-elle dérobés aux regards. Peut-on s'étonner de la dignité et même de la sévérité qui règnent dans les traits de la déesse de la beauté, si l'on songe à l'indignation qu'elle dut éprouver en se voyant des rivales. En contemplant ce chef-d'œuvre, qui ne s'affligeroit des outrages que le temps ou des restaurations barbares lui ont fait souffrir. La perte de la partie la plus importante de ses bras paroît irréparable, et la manière dont

mats cèdent à ses raisons, et lui permettent d'acheter la statue; il la paie aussitôt plus qu'on n'en demandoit, l'embarque avec soin, repart, et fait traverser en triomphe l'Archipel à sa belle conquête. En la voyant, lorsqu'elle passa à Athènes, M. Fauvel fut transporté d'admiration et d'enthousiasme: rien d'aussi beau ne s'étoit présenté à sa vue parmi les nombreuses découvertes dont il a été témoin depuis plus de trente ans qu'il habite et parcourt la Grèce.

Cette statue, ainsi que je l'ai déja dit, a été trouvée en plusieurs morceaux. La moitié des bras n'existe plus; on a le droit, jusqu'à deux lignes au-delà de la saignée; et, d'après l'examen le plus attentif, on peut croire que deux fragments de bras droit et d'une main droite, tenant une pomme, appartenoient au bras qui a été perdu. La tête n'a jamais été séparée du corps; une partie du nez et l'extrémité des oreilles, qui ont été ornées de boucles, sont fracturées. A quelques légères lésions près, dues à des coups de pioche dans la fouille et au transport, le corps, d'une beauté admirable, est parfaitement conservé, et l'on y trouve encore toute la fraîcheur du travail. Un trou carré que l'on voit au côté droit, à la hauteur du coude, a dû servir à y fixer un tenon pour soutenir le bras, dans une des restaurations qui ont été tentées à des époques que l'on ne peut déterminer. Cette statue a été faite de deux pièces, ce qui est rare dans des figures qui ne sont pas colossales. La partie supérieure, nue jusqu'au milieu du corps, étoit jointe, par un fort tenon, à l'inférieure qui est drapée; cependant une masse de plis tient à la partie supérieure. De grands fragments s'étoient détachés des hanches, et y ont été rajustés, ainsi qu'un autre morceau considérable, aplani sur ses faces intérieures, verticales et horizontales, et qui vraisemblablement, lors d'une restauration pour remplacer un morceau perdu, et pour donner plus de solidité à cette partie, a été encastré comme un coin entre la partie supérieure et l'inférieure, dont il occupe à peu près la moitié de la largeur. La draperie a souffert, et les plis les plus saillants ont été brisés. Le pied droit, à l'exception de l'extrémité du pouce, est entier; le gauche n'existe plus, il posoit sur un plan relevé. Dans une ancienne restauration, ce qui avoit été détruit de la plinthe fut rétabli avec un morceau de marbre un peu différent de celui de la statue, et sur lequel est une inscription à laquelle il ne manque que quelques lettres; il est vrai que ce sont les plus importantes. Plusieurs personnes ont regardé cette inscription comme insignifiante, et n'ayant aucun rapport avec notre statue; on verra plus loin ce que j'en pense. Un trou carré indique que l'on avoit probablement placé sur cette base un des hermès trouvés avec la statue, et qui, d'après ses dimensions, pouvoit s'adapter à cette entaille. Il est à présumer que cette statue n'étoit pas destinée à être vue de tous côtés, du moins dans la partie inférieure, ses draperies n'ayant été que dégrossies par-derrière.

ils ont été cassés ne permet que des conjectures sur leur direction. L'on est même embarrassé de décider si notre statue étoit isolée, ou si elle faisoit partie d'un groupe. M. Quatremère de Quincy est de cette dernière opinion: présentée par un savant dont la sagacité égale les connoissances, enfin par l'auteur du bel ouvrage sur le Jupiter olympien, elle est d'un très grand poids; et si je ne l'adopte pas, ce n'est qu'en me défiant des raisons que je puis apporter pour la combattre. Mais il me semble que les groupes qu'offrent des statues, des pierres gravées, des médailles, tirées de différents musées, sont loin de présenter, soit dans la pose, soit dans l'ajustement, assez de rapports avec notre statue pour qu'on puisse les regarder les uns et les autres comme des imitations d'un original célèbre. Si c'eût été l'ouvrage d'un grand maître, ainsi qu'on peut le supposer, les artistes qui en auroient fait des copies l'eussent suivi avec une exactitude plus scrupuleuse, et ne se seroient pas permis d'aussi grands changements. L'idée qui a inspiré la composition de ces groupes est bien la même, mais elle a été rendue de différentes manières; et je ne crois pas d'ailleurs que la pose de notre statue se prêtât à recomposer aucun des groupes que M. Quatremère de Quincy produit à l'appui de son opinion. Ce qui reste des bras, et l'attitude du corps, ne donnent pas, à mon avis, l'idée d'une pareille composition. La déesse paroîtroit disposée à s'éloigner plutôt qu'à se rapprocher du personnage avec lequel on voudroit la grouper. Rien aussi dans les draperies qui tombent sur la gauche n'indique qu'il y ait eu une autre figure près de la déesse. Si elle eût existé, il seroit difficile qu'il n'en fût pas resté de traces, ou que les plis de la draperie n'eussent pas été gênés dans leur chute par la jambe de la figure avec laquelle Vénus eût été groupée; ou bien, elle eût été trop séparée de la déesse, et ne se fût pas composée d'une manière agréable avec elle, ce qu'on ne peut supposer dans un ouvrage d'une beauté aussi supérieure (1).

(1) S'il étoit prouvé que notre statue a fait partie d'un groupe, il ne seroit pas permis de songer à le rétablir; si au contraire elle étoit isolée, on pourroit essayer de lui rendre les bras, dont on regrette la perte. Peut-être crieroit-on au sacrilége si l'on osoit porter une main hardie sur ces précieux fragments; cependant Michel-Ange, Baccio Bandinelli, Montorsoli, le Donatello, et d'autres grands sculpteurs passionnés pour l'antiquité, n'ont pas été aussi timides, et n'ont pas été arrêtés par la crainte de ces reproches. La plupart des statues antiques n'offriroient que des corps plus ou moins mutilés si on ne les avoit pas restaurées. Si un musée composé de débris attiroit les artistes, auxquels un simple fragment peut donner de grandes leçons, il repousseroit le public, qui s'habitueroit difficilement à ne voir que des statues privées d'une grande partie de leurs membres, et dont on auroit de la peine à lui prouver les beautés. Il est des morceaux antiques trop dégradés, tels que le torse du Belvédère, ou trop frustes et trop altérés dans leurs formes, tels que les figures du fronton du Parthénon, pour que l'on puisse avoir la pensée de les restituer dans leur ancien état; il faudroit rendre ce qui manque à l'ampleur de leurs contours, et ce seroit les perdre entièrement et dénaturer leur caractère: autant vaudroit refaire à neuf ces monuments. Mais il n'en est pas ainsi d'une statue

A toutes ces raisons, qu'on trouvera jointes à d'autres avec plus d'étendue dans ma notice, j'ajouterai que ce qui m'empêche encore d'admettre que notre Vénus ait été groupée avec Mars, c'est que, de toutes les divinités, Mars est celle que les Grecs ont le moins représentée. Pline et Pausanias ne citent que trois statues de ce dieu; et s'il y eût eu quelque groupe célèbre de Mars et de Vénus, l'un ou l'autre de ces auteurs, et probablement tous les deux, en eussent fait mention dans leurs ouvrages, qui sont, pour ainsi dire, les archives des beaux-arts de la Grèce. Il me semble que ce n'est pas trop hasarder que de ranger parmi les ouvrages romains, d'époques très postérieures aux beaux temps de la Grèce, les groupes de Mars et de Vénus que le temps nous a conservés, et qui ne se distinguent ni par leur composition ni par leur style; leurs statues ont dû être très multipliées à Rome, et l'on flattoit la vanité des Romains en leur offrant réunies les divinités auxquelles Énée, Romulus, et Jules César, devoient la naissance, et Rome sa fondation, ses lois, et ses triomphes.

Quoique opposé à l'hypothèse que notre Vénus ait appartenu à un groupe, je suis cependant éloigné de penser qu'elle fût entièrement isolée, ou qu'elle ne fût pas en rapport avec quelques figures placées à une certaine distance: c'est ce que semble indiquer la direction de son regard, dont l'élévation marque qu'elle le porte loin d'elle, plutôt que sur un personnage qui seroit à ses côtés. Je crois donc que cette statue faisoit partie, dans quelque édifice, d'une réunion de figures qui formoient une espèce de scène, et qui, quoique séparées les unes des autres, étoient d'accord entre elles par leur disposition et l'intention de leur ensemble. Ce pouvoit être les trois déesses rivales, Pâris, et quelques autres divinités. D'après le léger renflement du biceps du bras gauche, il est à croire qu'il étoit plié, et la déesse pouvoit avoir à la main et montrer la pomme fatale, objet des desirs des immortelles, et prix de son triomphe. De la main droite, dont je ne puis définir positivement l'attitude, elle tenoit peut-être quelque attribut, ou son ceste, ce talisman irrésistible, dont elle avoit dédaigné le pouvoir magique pour s'assurer l'empire de la beauté.

à laquelle il ne manque qu'une partie des bras, et qui du reste est bien conservée. En respectant tout ce qui existe, on ne craindroit pas de lui nuire si l'on en essayoit la restauration; et d'ailleurs, on ne s'y décideroit qu'après de nombreux essais sur des plâtres. Notre Vénus seroit bien digne d'être l'objet d'un grand concours; les sculpteurs qui entreprendroient cette tâche difficile pourroient présenter leurs idées ou leurs croquis, qui seroient discutés par l'académie des beaux-arts; celui qui seroit jugé l'avoir emporté sur ses compétiteurs attacheroit son nom à une grande et belle entreprise, et je doute que les sculpteurs du siècle de Léon X, ou même que ceux de l'école de Praxitèle, n'eussent pas mis leur honneur à rendre son éclat à un chef-d'œuvre de l'antiquité.

VÉNUS DE MILO.

Si l'on est embarrassé pour donner un nom à notre statue et pour deviner son attitude, on doit l'être encore plus lorsqu'il s'agit de découvrir le sculpteur auquel nous la devons; cependant quelques personnes, entraînées par leur enthousiasme à la vue de ce chef-d'œuvre, n'ont pas hésité de l'attribuer à Phidias ou à Praxitèle. Il seroit difficile, si ce n'est impossible, d'appuyer cette opinion de l'autorité des monuments que nous possédons de la sculpture ancienne; ils sont trop peu nombreux eu égard à ce qu'il en existoit autrefois, et la plupart, d'époques trop incertaines, pour que l'on puisse établir d'une manière positive, non seulement le style des diverses écoles de la Grèce dans les différentes périodes où elles ont brillé, mais ces statues ne nous font même pas connoître les noms de leurs auteurs. Le temps les a rarement respectés; et, par une singulière fatalité, plusieurs de ceux qui se sont conservés sur des statues que nous regardons avec raison comme des chefs-d'œuvre, ne sont pas cités par les auteurs anciens, et l'on est dans l'incertitude sur l'époque à laquelle ils ont pu vivre. La grandeur du style, la beauté de l'exécution de notre statue, ont pu la faire croire sortie des mains de Praxitèle; mais rien ne prouve d'une manière incontestable cette illustre origine. Ne possédant aucune statue reconnue authentiquement pour être de ce grand statuaire, nous ne connoissons pas son style et encore moins son *faire;* car son style peut s'être perpétué jusqu'à un certain point dans son école, ou avoir été plus ou moins suivi par ses imitateurs. En comparant une belle statue qui est à Rome avec la pose et l'ajustement de la Vénus qu'offrent les médailles de Cnide, M. Visconti a prouvé que ce devoit être une copie de la célèbre Vénus de Cnide de Praxitèle, et son opinion a été adoptée par de savants antiquaires, entre autres par M. Quatremère de Quincy. Forts de ces autorités, nous pouvons croire aussi qu'une belle tête du Musée royal, sous le nº 59, et d'autres qui présentent le même type, sont des répétitions de celle de la Vénus de Cnide. Quoique la tête de notre Vénus diffère, par l'expression et le caractère, de celle que je viens de citer, elles ont cependant de grands rapports de proportions et de lignes; et l'agencement de la chevelure, qui tient à une époque plus ancienne que celle de la Vénus de Médicis, est à peu près la même dans les deux têtes; ce ne sont que de légères variétés que Praxitèle auroit imaginées pour ne pas se répéter en représentant deux Vénus différentes de pose et d'expression. L'on sait que ce grand sculpteur en avoit fait deux, l'une nue et l'autre vêtue, dont il donna le choix

aux habitants de Côs, qui, préférant celle qui étoit drapée, laissèrent l'autre à la ville de Cnide. Pline s'étonne de leur choix; mais il ne nous apprend pas si la déesse étoit entièrement vêtue ou si elle ne l'étoit qu'en partie. On pourroit croire que Praxitèle, voulant faire adopter la nudité complète dans les représentations de Vénus, commença par l'offrir à moitié drapée; c'étoit une innovation, car avant lui toutes les déesses étoient représentées vêtues. Il est donc possible, sans contredire le témoignage de Pline, que notre Vénus, qui offre un air de famille avec celle de Cnide, et qui, étant de même proportion, pouvoit convenir à la même place; il est donc possible, dis-je, que cette statue soit une copie de la Vénus drapée de Côs. Il seroit en effet difficile de croire que Praxitèle, à qui le marbre ne devoit pas manquer, eût exécuté en deux morceaux une statue à laquelle on attachoit un grand prix. Aux yeux de ses habitants, Mélos étoit la plus belle des îles de la Grèce; ils en comparoient la rondeur à celle d'une pomme; leurs médailles en portent l'emblème, ou celui d'un fruit qui en approche par sa forme, et qui, de même que la pomme, est le symbole de la fertilité, et peut faire d'ailleurs allusion au nom de Mélos (ΜΗΛΟΝ, pomme, en grec). C'étoit plus qu'il n'en falloit pour que les Méliens préférassent la Vénus de Côs à celle de Cnide, et pour leur inspirer le desir d'acquérir une belle copie de ce superbe original. Au reste, tout ce qu'on vient de lire sur le desir qu'auroient eu les habitants de Mélos de posséder cette statue n'est que dans la supposition qu'elle eût toujours appartenu à cette île, et qu'elle lui eût été destinée. Malheureusement les nombreuses révolutions physiques et politiques qui l'ont bouleversée en différents temps ne permettent guère de le supposer; et on ne peut savoir à quelle époque y est arrivée cette statue, ni si elle y a toujours été placée à l'endroit où on l'a découverte, ce qui n'est pas probable. La construction et les peintures de la niche qui la renfermoit sont dans le goût des églises grecques du moyen âge, et les fragments avec lesquels elle se trouvoit semblent indiquer qu'elle n'y avoit été mise qu'en dépôt, on ne sait dans quel temps.

En admettant que cette statue est de l'école de Praxitèle, et qu'elle offre une répétition de la Vénus de Côs, à quel artiste de cette école, si féconde en grands talents, pourrons-nous l'attribuer? Si l'inscription que je crois lui appartenir, et qui avoit été adaptée à la plinthe lors d'une ancienne restauration, étoit entière, elle pourroit nous mettre hors de doute à cet égard; malheureusement l'on ne retrouve que la fin du nom le plus

intéressant à connoître (1), celui de l'auteur, qui se termine en ANDRE, ainsi que tant d'autres noms grecs. Cet habile sculpteur étoit d'Antioche sur le Méandre, fondée (probablement entre l'an 312 et 280 avant Jésus-Christ), par Antiochus Soter, fils de Séleucus Nicanor. Praxitèle mourut vers l'an 286; son école étoit alors dans son plus grand éclat, et elle peupla la Grèce et l'Asie mineure d'artistes célèbres. Celle d'Antioche faisoit partie de l'école d'Ionie, où brilloit Éphèse; et si nous devons à un statuaire de cette ville, à Agasias, l'admirable statue du héros combattant (Gladiateur Borghèse), on peut croire qu'un artiste d'Antioche, un Alexandre, si l'on veut, quoiqu'il ne nous soit pas plus connu par les auteurs qu'Agasias et qu'Apollonius, fils de Nestor, auteur du torse du Belvédère, a pu nous laisser une belle répétition de la Vénus de Côs, de Praxitèle, et qu'il s'est acquis les plus justes titres à notre reconnoissance et à notre admiration.

(1) Voici cette inscription:

—ΑΝΔΡΟΣ.·. ΗΝΙΔΟ·.·
ΟΧΕΥΣ ΑΠΟΜΑΙΑΝΔΡΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Il est facile de la restituer en partie ainsi:

·ΑΝΔΡΟΣ ΜΗΝΙΔΟΥ
ΑΝΤΙΟΧΕΥΣ ΑΠΟ ΜΑΙΑΝΔΡΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

et de traduire,

.·.ANDRÉ FILS DE MÉNIDÈS
D'ANTIOCHE PRÈS DU MÉANDRE
A FAIT

Il me paroît difficile de supposer qu'en restaurant anciennement cette statue, on ait voulu y adapter, en se donnant assez de peine, une inscription, ou qui n'y auroit pas eu rapport, ou qui n'eût pas appartenu à un autre ouvrage du même sculpteur, et que l'on y eût gravé un autre nom que le sien. N'est-il pas plus naturel de penser que la statue ayant été mutilée, une partie de la plinthe a été perdue; en la rétablissant, on y a inscrit le nom du sculpteur qu'on savoit l'avoir faite. Voyez ce que je dis à ce sujet, et sur le mot ΕΠΟΙΗΣΕΝ, dans ma notice, p. 51 et suiv. Parmi les fragments trouvés avec la statue, étoit une autre inscription qui avoit été copiée inexactement, et que je puis offrir d'une manière plus correcte, ce marbre ayant été depuis peu donné au Musée royal, par M. le marquis de Rivière. Au commencement de l'inscription, au lieu de ΒΑΚΧΕΟΣΑΤΙΟΥ, il faut lire ΒΑΚΧΙΟΣΣΑΤΙΟΥ—BACCHIUS, fils de Sextus ATIUS, etc., etc.

Dans la même dissertation que je viens de citer, j'ai comparé, page 56, avec notre Vénus, une jolie statue de la galerie de Dresde, que l'on trouve gravée dans l'ouvrage de Le Plat, publié en 1757, vol. II, pl. 124. Ces deux figures ont entre elles de grands rapports de pose et d'ajustement. Le musée britannique possède aussi une très belle statue en marbre qui offre quelque analogie avec notre Vénus, et qui, de même qu'elle, est formée de deux blocs réunis vers le milieu du corps par un joint qui se perd dans la draperie. Cette Vénus n'a pas tout-à-fait la même pose que celle du Musée royal. La tête est penchée vers la droite, et se présente plus de face, ainsi que le corps. Le bras gauche s'élève à la hauteur de l'épaule, et la main se rapproche de la tête. Mais ce bras, ainsi que la main droite, sont dus à des restaurations modernes. Les draperies qui couvrent la partie inférieure du corps offrent une autre composition que celles de notre Vénus; elles sont moins largement traitées, et une partie est soutenue et relevée par l'avant-bras droit. Il paroît que, par la manière dont le marbre est travaillé, celui des parties nues est d'une teinte plus claire que celui des draperies. Cette statue, l'un des plus beaux morceaux du musée britannique, a de hauteur 6 pieds 1 pouce 10 lignes. Trouvée par M. Gavin Hamilton, en 1776, à Ostie, dans les bains de Claude, elle fut acquise par M. Charles Townley, et a passé, avec le reste de sa riche collection, dans le musée britannique.



SUSANNE AU BAIN,

PAR SANTERRE.

Susanne « dit à ses deux jeunes filles, apportez-moi de l'huile et des « parfums, fermez les portes du jardin, parce que je veux me baigner : « elles obéirent, fermèrent les portes du jardin, et sortirent par une « fausse porte pour apporter ce que Susanne avoit demandé; elles n'a- « voient point vu les vieillards, parce qu'ils étoient cachés. Quand les « jeunes filles furent sorties, les deux anciens se levèrent, coururent vers « Susanne, et lui dirent : Voici les portes du jardin fermées, personne ne « nous voit, notre amour est violent, cède à nos désirs. »

Les peintres qui ont traité cette première partie de l'histoire de Susanne l'ont en général représentée déjà dépouillée de ses vêtemens, et prête à entrer dans le bain. Il semble cependant que rien dans le texte n'indique cette circonstance, et qu'au contraire tout donne lieu de supposer que Susanne n'avoit point encore quitté ses vêtemens. Les jeunes filles venoient de sortir, la porte du jardin étoit à peine fermée; car les vieillards s'étoient hâtés sans doute de saisir le premier moment, ils n'en avoient point à perdre avant le retour des servantes. Une femme modeste comme Susanne se sera-t-elle hâtée de quitter *il pudico velo e'l casto manto* (1), avant que le retour des jeunes filles qu'elle a chargées de pourvoir à sa sûreté l'ait assurée qu'elle n'a plus rien à craindre des regards? Une femme riche n'aura-t-elle pas attendu pour se déshabiller le retour des femmes dont l'habitude lui a probablement rendu le service nécessaire?

D'un autre côté, l'entretien des vieillards avec Susanne porte un caractère tranquille et raisonné, peu d'accord avec la situation où les supposeroit le peintre. Ces hommes lui expliquent leur dessein et le danger qu'elle court si elle leur résiste. « Susanne, en soupirant, leur dit : Je suis « dans une grande angoisse; si je commets ce crime, je suis digne de « mort, et si je ne le commets pas, comment échapperai-je à votre ven- « geance? Mais il vaut mieux être punie sans l'avoir mérité que de pécher « contre mon Dieu. » C'est là l'expression triste mais calme et résignée d'une situation cruelle; mais des sentimens bien plus violens, bien plus troublés, agitent la pudeur exposée au supplice des regards qui la poursuivent : et si le texte, malgré la pureté qu'il conserve dans le récit de

(1) Son voile pudique et son chaste vêtement.

cette révoltante histoire, n'a pas craint de nous apprendre l'affreux plaisir que prennent ces deux infames au moment où ils demandent la mort de Susanne, à lui faire ôter son voile *pour contempler sa beauté*, il nous eût indiqué sans doute le redoublement de passion que devoit faire naître en eux l'aspect sous lequel on veut supposer qu'elle s'offrit à leurs yeux dans le jardin.

Enfin, aux cris de Susanne, les vieillards opposent les leurs; on accourt, ils l'accusent; « et tous les serviteurs en furent couverts de confu- « sion, parce qu'on n'avoit jamais parlé de cette manière de Susanne. » Ils eussent été bien plus confus encore de sa nudité, que ses accusateurs n'eussent pas manqué de faire servir de preuve à son crime. Ainsi tout semble démentir la supposition généralement adoptée par les peintres, et qui, si elle fournit de plus grands développemens de beauté, ôte les moyens de conserver à la figure principale ce caractère d'élévation pieuse et de pureté morale qu'elle présente dans l'histoire.

Santerre ne pouvoit se dispenser d'adopter la tradition commune, sa Susanne étoit son morceau de réception. S'il l'eût représentée drapée seulement en partie, on l'eût accusé, en voilant le nu, d'avoir cherché à éviter la difficulté. Mais du moins a-t-il écarté l'image pénible de la pudeur sans défense luttant contre d'odieuses entreprises. Les vieillards sont encore cachés; on les aperçoit seulement dans l'ombre, épiant leur proie. Les regards du moins âgé peignent sa brutale passion; la figure de l'autre n'exprime que l'imbécillité de l'âge dépouillé de la gravité qui lui appartient. Pour Susanne, elle se croit encore seule, rien n'a troublé le calme de son âme; son maintien est chaste; assise au bord du bain, elle baisse les yeux sur son pied replié derrière elle, comme si elle venoit de le sortir de l'eau pour examiner quelque chose qui peut-être l'aura blessée.

Santerre est connu principalement comme coloriste; son dessin n'a manqué cependant ni de correction ni d'élégance : mais on a surtout admiré la suavité de son pinceau, la délicatesse de ses chairs, qui, bien que traitées quelquefois avec un peu de mollesse, sont pleines de vérité et de vie. Le Musée n'a de lui que ce seul ouvrage. Il s'est surtout adonné au portrait. Les cabinets offrent pourtant quelques-uns de ses tableaux; un entre autres connu sous le nom de *la Donneuse de Lettre*, remarquable par la beauté de la couleur, la grâce des traits, et la finesse de l'expression.

Santerre, né à Magny en 1651, mourut à Paris en 1717. Sa Susanne a été gravée par Porporati.

PROPORTIONS.	Hauteur,	2 m.	6 centim.	4 mill.	= 6 pieds	2 pouces	6 lig.
	Largeur,	1	47	2	= 4	5	6





LE TIBRE,

GROUPE COLOSSAL*.

En parlant de la statue de l'Eurotas, par le statuaire Eutychidès, Pline, pour exprimer la souplesse et le moelleux de ses contours, les compare à la fluidité du fleuve qu'elle représentoit: s'il eût vu la belle statue du Tibre, il lui eût payé le même tribut d'éloges. Quelle majesté et quelle douceur mêlée de fierté règnent dans toute cette tête (1) et dans ses regards! Le dieu les promène avec calme et satisfaction sur ses bords fécondés, enrichis par ses eaux, et qu'anime un peuple de héros. Que de souplesse et de fermeté dans les formes de ce beau corps! C'est un dieu dans toute sa vigueur; il est en repos, mais c'est le repos d'Hercule. Le Tibre s'élève avec majesté au-dessus de ses ondes, qui semblent caresser le dieu qui les

(*) Ce groupe colossal du Musée royal, sous le n° 249, est en marbre pentélique; sa hauteur est de 1 mètre 634 millimètres (5 pieds, 0 pouces, 4 lignes); sa longueur, de 3 mètres 172 millimètres (9 pieds, 9 pouces, 2 lignes); et il a de proportion, de 10 pieds 1/2 à 11 pieds. Selon M. Visconti, dans son Musée *Pio-Clementino*, tome I, pl. 38, d'après l'Adroandi, Flaminio Vacca, et Nardini, ce beau monument fut trouvé, ainsi que le groupe du Nil, à la fin du quinzième siècle, près de la *Via lata* qui traversoit le Champ de Mars, dans le voisinage des églises de *San Stephano del Cacco*, et de *Santa Maria sopra Minerva*, dans l'emplacement où étoit autrefois le temple d'Isis et de Sérapis. Ils servoient d'ornement à deux fontaines qui décoroient l'avenue de cet édifice, et on les plaça dans les jardins du Belvédère, au Vatican. Ce groupe, que l'on peut mettre au premier rang des monuments antiques, est d'une belle conservation. Il ne manque au Tibre que le bout du nez, deux doigts de la main droite, trois de la gauche, et quelques uns de ceux des pieds. Les enfants ont plus souffert: la tête et le bras droit de celui qui est à droite sont modernes, ainsi que la tête, le bras droit, la cuisse, la jambe droite, et la moitié de la gauche de celui qui est de ce côté. L'extrémité du museau de la louve et de la corne d'abondance est aussi restaurée.

La plupart des artistes, et les hommes de goût, se plaignent avec raison de la place qu'occupe au Musée ce beau groupe, dont on ne peut voir ni le dos, qui est une des parties qui mériteroient le plus d'être étudiées, ni les bas-reliefs qui sont autour de la plinthe. Cette masse coupe aussi, d'une manière désagréable, la belle inscription devant laquelle elle s'élève, et elle ne permet pas d'en approcher. Les deux sphinx égyptiens ne sont pas en harmonie avec le fleuve de Rome, et ils nuisent à ce groupe, qui demande à être isolé, et qui, de son côté, fait tort à la superbe statue de Vénus de Milo, derrière laquelle il se trouve. Mais on peut espérer que les obstacles qui se sont opposés jusqu'ici à ce que ce groupe fût placé d'une manière plus convenable seront enfin levés, et qu'on pourra l'admirer de tous côtés. Il seroit bien à la place de la cuve de porphyre qui est dans la salle de la Pallas. Cette cuve feroit un bon effet au-dessous des Faunes porteurs et de l'inscription de Domitia, et s'ajusteroit bien avec les sphinx. La Vénus de Milo et le Héros combattant (Gladiateur Borghèse) devroient se céder mutuellement leurs places; cette magnifique partie du Musée royal gagneroit beaucoup à ces changements, que desirent toutes les personnes qui s'intéressent à ce que les chefs-d'œuvre de l'antiquité soient disposés de la manière qui leur est la plus avantageuse.

(1) La couronne de laurier et la chevelure relevée sur le front donnent à la tête du Tibre quelque rapport avec celle de Jupiter, et l'on peut croire que le sculpteur, pour empreindre un plus grand caractère au dieu du Tibre, aura rapproché de l'idéal du maître des dieux celui du fleuve-roi sous les lois duquel Rome avoit rangé tout le monde. On trouveroit beaucoup de ressemblance entre la tête du Tibre et celle de Jupiter Ægiochus, qu'offre le beau camée de la bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Ce n'est certainement pas sans intention que l'on a couronné le Tibre de laurier, au lieu de ceindre sa tête de roseaux ou de plantes aquatiques, suivant le costume adopté pour les fleuves, et que Virgile a suivi pour le Tibre, *Enéid.*, liv. VIII, v. 34. On pourroit apporter plusieurs raisons pour expliquer cette couronne de laurier. C'étoit celle des triomphateurs (Pline, *Hist. nat.*, liv. XV, c. XXXIX, XL). Un bois touffu de lauriers s'étendoit sur les bords du Tibre, et les Laurentins en avoient tiré leur nom. Cet arbre, d'ailleurs, passoit pour être sacré, et pour préserver de la foudre. Les empereurs, d'après l'exemple de Jules César, en formoient leur couronne, et c'étoit un emblème de l'éternité. On sait aussi, par Pline, liv. III, c. IX, qu'on attribuoit au Tibre des oracles. Il avoit prédit à Énée ses victoires; et le laurier, consacré à Apollon, et aux feuilles duquel on croyoit une vertu fatidique, convenoit au Tibre, dont les oracles avoient annoncé la gloire de Rome.

protége, et il paroît s'abandonner à leur cours. La rame qu'il tient à la main, emblème naturel de la navigation, le met au rang des fleuves navigables: l'on sait que les plus grands bâtiments anciens remontoient le Tibre, et que de ses bords des flottes s'élançoient à la conquête du monde, et en rapportoient les richesses. Si nous voulions parcourir les détails de cet admirable monument, nous les arrêterions par-tout avec plaisir, et nous trouverions autant de goût et de soin dans son exécution que de grandeur dans sa conception. Les draperies, bien jetées, sont d'un très beau travail. Tout ce qui est antique dans les deux enfants est rempli de grace et de naïveté. La louve, d'une grande vérité, semble s'animer, et forme un joli groupe avec ses deux illustres nourrissons; on voit qu'un dieu a dompté en leur faveur la férocité de son caractère; elle les regarde avec tendresse, et sent qu'elle est chargée des destinées du monde (1).

Les bas-reliefs qui entourent la plinthe du monument dont nous venons de nous occuper, quoiqu'en très mauvais état, méritent aussi d'attirer l'attention sous le rapport de l'érudition. On y voit des bâtiments qui naviguent sur le fleuve, et dont les uns sont tirés par des bateliers, tandis que d'autres sont en charge. Mais le plus important de ces bas-reliefs a rapport à la fondation de l'empire romain. Énée est assis sur le rivage; près de lui est la laie blanche aux trente petits, que le Tibre (2) lui avoit annoncée, et qui devoit lui indiquer l'endroit où, trente ans après son arrivée dans le Latium, chez le bon Évandre, Ascagne devoit fonder la ville d'Albe. C'est probablement cette ville, ou peut-être même Rome, que, par anticipation de temps, on aura représentée dans le fond du bas-relief. Les deux personnages qui fendent les eaux et se dirigent vers Énée peuvent indiquer ou le Tibre qui lui prédit ses destinées, et qui se divisoit en deux branches, ou ce fleuve et le Téverone (l'*Anien*), qui se joint à lui. De l'autre côté, deux figures assises, et qui prennent part à cette scène, pourroient être des nymphes de Laurentum, auxquelles Énée adressa ses prières après que le Tibre lui eut apparu en songe. Cependant M. Visconti étoit revenu à l'idée que c'étoient des pêcheurs qui contemploient l'évènement surprenant dont ils étoient témoins.

(1) La corne d'abondance que soutient le Tibre se fait remarquer par le style et par le fini de son exécution. Il est inutile de faire observer que les épis de blé, le raisin, la pomme de pin, et les autres fruits qui la remplissent, dénotent la fertilité des campagnes que le fleuve arrose, et que le soc de charrue qui s'élève au milieu de ces fruits indique que c'est à l'agriculture que l'on doit tous ces biens. Je ne puis croire qu'une étoile gravée sur ce soc, et dont personne n'a fait mention, y ait été mise sans intention. Ne pourroit-elle pas avoir rapport à l'influence que les astres exercent sur l'agriculture; et si, comme je suis porté à le croire, elle rappeloit cette comète qui, après la mort de César, parut pendant sept jours, à l'époque des jeux qu'Auguste fit célébrer à son honneur, ce seroit une indication, légère il est vrai, de l'époque à laquelle ce groupe a été fait, et elle le placeroit sous le règne d'Auguste. Voyez Virgile, *Georg.*, liv. I, v. 1; *Eclog.*, IX, v. 47; Suétone, *Cæsar.*, 88; Pline, liv. II, c. XXIII; Sénèque, *Quæst. nat.*, liv. VII, XVII, etc.

(2) Virgile, *Enéid.*, liv. VIII, v. 43, 83.





LE MARIAGE DE LA VIERGE,

PAR CARLE VANLOO.

CARLE VANLOO, élève et collaborateur de son frère Jean-Baptiste, et comme lui natif d'Aix en Provence, malgré son nom, qui indique une origine flamande, est demeuré justement célèbre pour le portrait, où il a généralement porté un dessin correct, un pinceau large, et beaucoup de vérité. Cependant ses ouvrages d'histoire furent nombreux tant en France que dans l'étranger. Appelé, avec son frère, par les rois de Sardaigne, pour concourir à l'ornement des maisons royales et des églises de Turin et des environs, il peignit avec lui un grand nombre de fresques, et orna à lui seul un cabinet du palais de jolies peintures représentant divers sujets tirés de la Jérusalem délivrée. Vanloo dessine bien; ses têtes sont d'une grande vérité; sa couleur est généralement bonne, quoique tirant quelquefois un peu sur le violet; mais il manquoit à son temps le sentiment qui agrandit les arts : le défaut de croyances fortes et d'habitudes énergiques, qui, élevant l'imagination, lui font concevoir les choses dans un grand ensemble, jetoit à cette époque les arts d'imitation dans des détails puérils, qui remplaçoient trop souvent la vérité par la recherche, ou bien substituoient à la vérité grande, générale, qui est le patrimoine des beaux-arts, une imitation mesquine et triviale de la nature. Exempt du premier de ces défauts, Vanloo n'a pas toujours échappé au second. Le *Mariage de la Vierge* n'est pas pour lui le solennel avant-coureur de l'événement qui va renouveler le monde tant visible qu'invisible, que va célébrer le ciel, et qui fera trembler l'enfer. Une jeune fille modeste épousant un vieux charpentier, voilà tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a voulu faire voir. Il a donné à la tête du grand-prêtre un beau caractère; quel que soit le rang de ceux qu'il unit, il remplit toujours des fonctions augustes, et le peintre ne les a pas méconnues. La figure de la sainte Vierge, si elle manque de noblesse, plaît par cette expression de pudeur virginale qui peut appartenir à la jeune épousée de village comme à celle d'un rang plus élevé; mais le saint Joseph est trop purement réduit à l'extérieur d'un artisan dont les idées ne se sont pas élevées au-dessus de

son métier; ses traits, qui peuvent n'avoir pas été dépourvus d'agrémens, semblent avoir contracté avant l'âge les formes et l'expression éteinte de la vieillesse. La couronne de roses blanches qui ceint ses cheveux, cette verge fleurie qu'il porte à la main comme signe de la préférence céleste qui l'a marqué pour être l'époux de la Vierge, forment un contraste affligeant avec cette vieillesse, que ne relève pas assez la dignité du maintien, et ces mains, qui portent l'empreinte d'un bien rude travail. Aucun cortége n'environne les époux. Le pontife n'est assisté dans ses fonctions que par un seul petit lévite; saint Joseph n'a personne avec lui; et derrière la Vierge, un homme et deux femmes, dont les têtes sont d'une grande vérité et très heureusement dégradées, donnent, plus qu'il n'est nécessaire, l'idée des habitudes de la pauvreté.

Les grands maîtres ont souvent traité ce sujet. Raphaël paroît s'en être occupé au moins deux fois. Dans ses deux tableaux, la figure de saint Joseph est d'une beauté mâle et grave, parfaitement convenable dans celui à qui va être confié un si grand dépôt. La pompe nuptiale offre un coup d'œil animé; des groupes d'hommes et de jeunes filles remplissent le tableau, et se pressent autour des époux, ce qui n'est nullement contraire à la vraisemblance historique; car, quelle que fût la pauvreté de Joseph et de Marie, la postérité de David pouvoit en ces occasions solennelles être supposée s'entourer d'un assez nombreux parentage.

La couleur de ce tableau est généralement très bonne, si ce n'est dans la figure de la Vierge. Il est fini avec beaucoup de soin, mais sans recherche.

PROPORTIONS.	Hauteur,	60 centim.	= 1 pied	11 pouces	0 lig.
	Largeur,	35	= 1	1	6



JUDITH,

PAR PHILIPPE VAN-DYK.

Né à Amsterdam en 1680, Philippe Van-Dyk doit être considéré comme un peintre du XVIII[e] siècle, de cette époque où les arts, devenus pour ainsi dire populaires dans les classes aisées, commençoient à porter le caractère de ces mœurs mondaines et de ces sociétés frivoles dont ils étoient alors l'amusement. Une recherche puérile d'intentions fines, une grâce étudiée, une fatigante surcharge de petits moyens, ont imprimé, surtout en France, à la plupart des productions de cette époque, le sceau de ce mauvais goût inhérent à tout état de mœurs où le jugement des choses sérieuses, comme le vrai et le beau, tombe entre les mains d'une multitude façonnée aux petites conventions d'une nature factice. Si la simplicité hollandaise ne paroît pas avoir cédé à cette contagion, rien cependant ne témoigne de ses efforts pour y résister; la gloire de l'école tombe vers cette époque, et Philippe Van-Dyk est regardé comme le dernier de ceux qui l'ont honorée par leurs talens.

Le surnom de *petit Van-Dyk*, par lequel on crut devoir distinguer Philippe du maître célèbre dont il portoit le nom, sans avoir, à ce qu'il paroît, appartenu à sa famille, n'est pas moins un titre d'honneur qu'une marque d'infériorité; car on peut se contenter d'une place après Van-Dyk, et c'est beaucoup que d'en être assez près pour avoir fait songer à la nécessité d'une distinction.

Cependant les tableaux de Philippe ne sortirent qu'en petit nombre de son pays; son talent, recommandable surtout par une grande simplicité dans les voies de la bonne école, n'avoit pas de quoi satisfaire ce besoin de nouveauté qui travaille les esprits lorsqu'ils ont épuisé, non pas le beau, qui est inépuisable, mais les forces nécessaires pour le trouver et le goûter. Philippe jouit surtout de sa réputation dans sa patrie, fière de produire encore un artiste; mais d'ailleurs très-habituellement employé à faire des portraits, et souvent chargé par de grands seigneurs ou des amateurs riches, de leur composer des collections de tableaux, ce qui l'obligeoit à de fréquens voyages, Philippe, quoique laborieux et assidu, n'a pu multiplier beaucoup ses tableaux de cabinet.

JUDITH.

Celui dont nous donnons ici la description doit être mis au nombre des plus distingués; la composition n'en pouvoit avoir rien de fort remarquable; tout est donné dans un pareil sujet, et presque tous les peintres l'ont traité de la même manière. Judith, représentée au moment où elle vient d'exécuter son projet, est appuyée sur le cimeterre, dont on voit encore le fourreau suspendu près du lit, entièrement caché par un ample rideau. Devant elle sa vieille esclave, occupée des moyens de pourvoir à leur commune sûreté, semble lui parler d'un air animé sur ce qui reste à faire; tandis que Judith l'écoute et la regarde avec cette demi-attention, distraite par une forte préoccupation, et comme une personne dont les pensées, arrêtées jusqu'à ce moment sur le point décisif d'une action importante et difficile, ne s'en sont pas encore détachées pour se tourner vers ce qui doit la suivre.

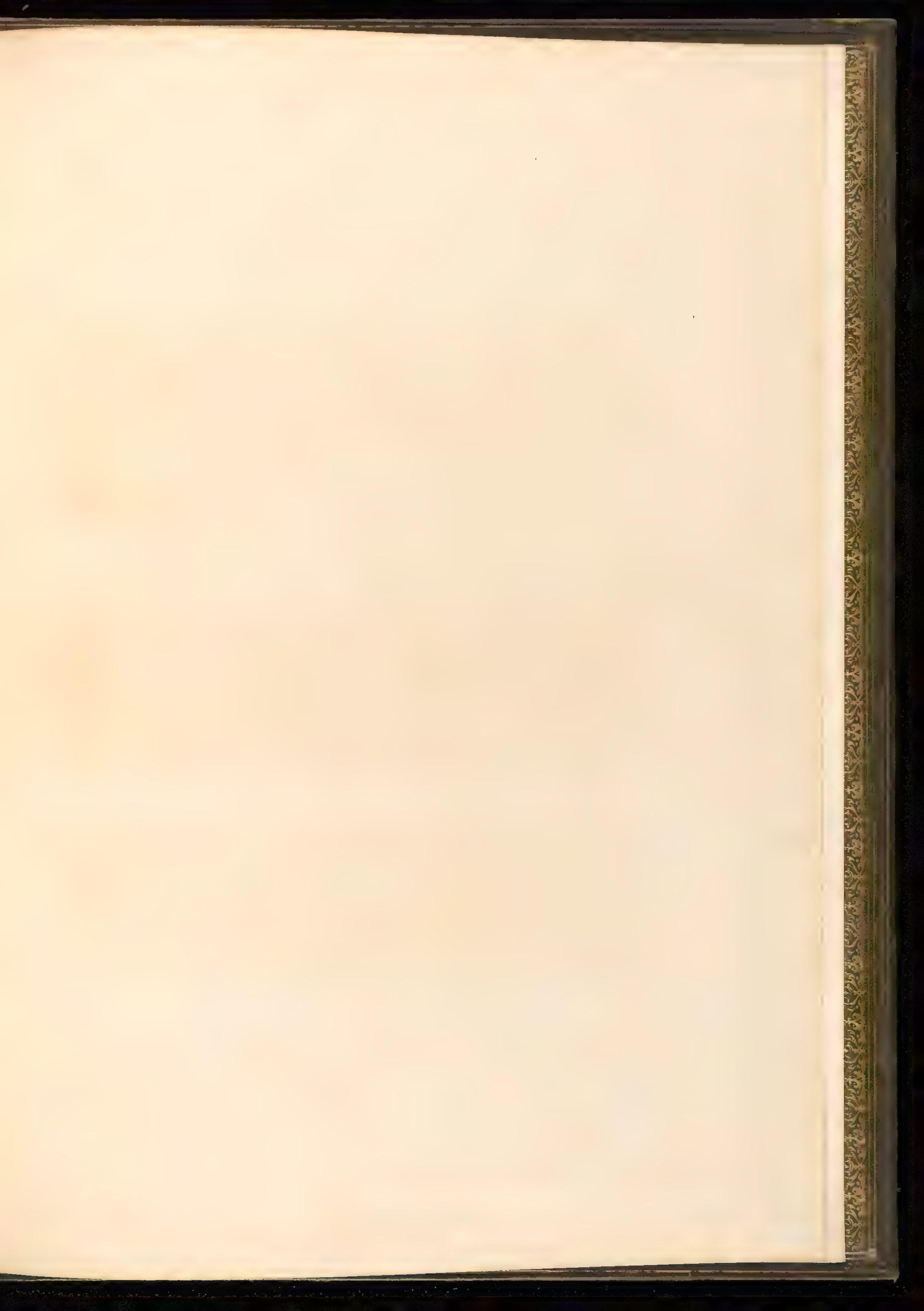
Les figures sont vues plus qu'à mi-corps. Le style en est naturel; la couleur de Philippe Van-Dyk est bonne et franche; sa manière finie, mais sans excès.

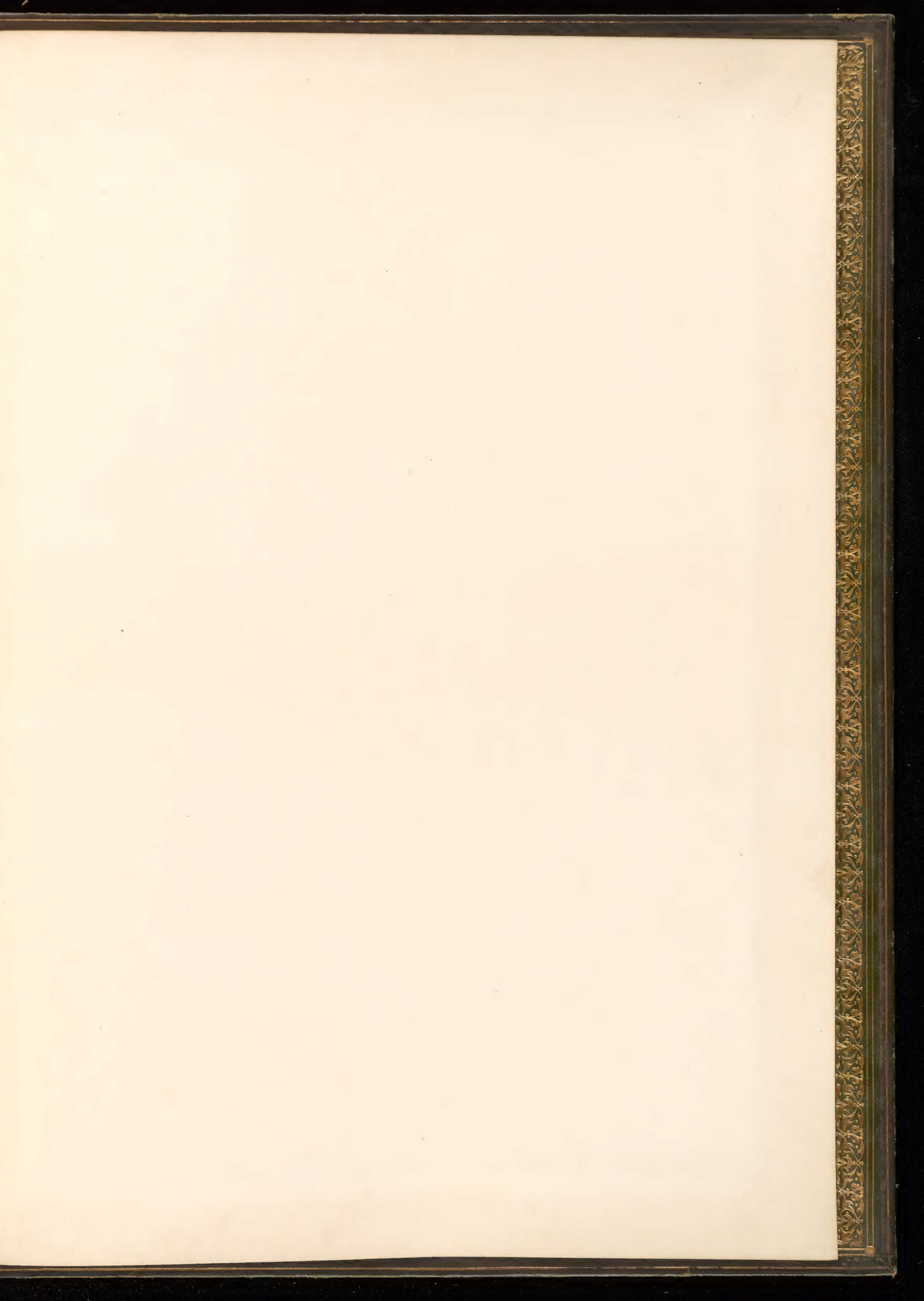
PROPORTIONS. { Hauteur, $27^{\text{centim.}}$ $18^{\text{mill.}}$ = 9^{pouces} $9^{\text{lig.}}$
{ Largeur, 33 00 = 11 0

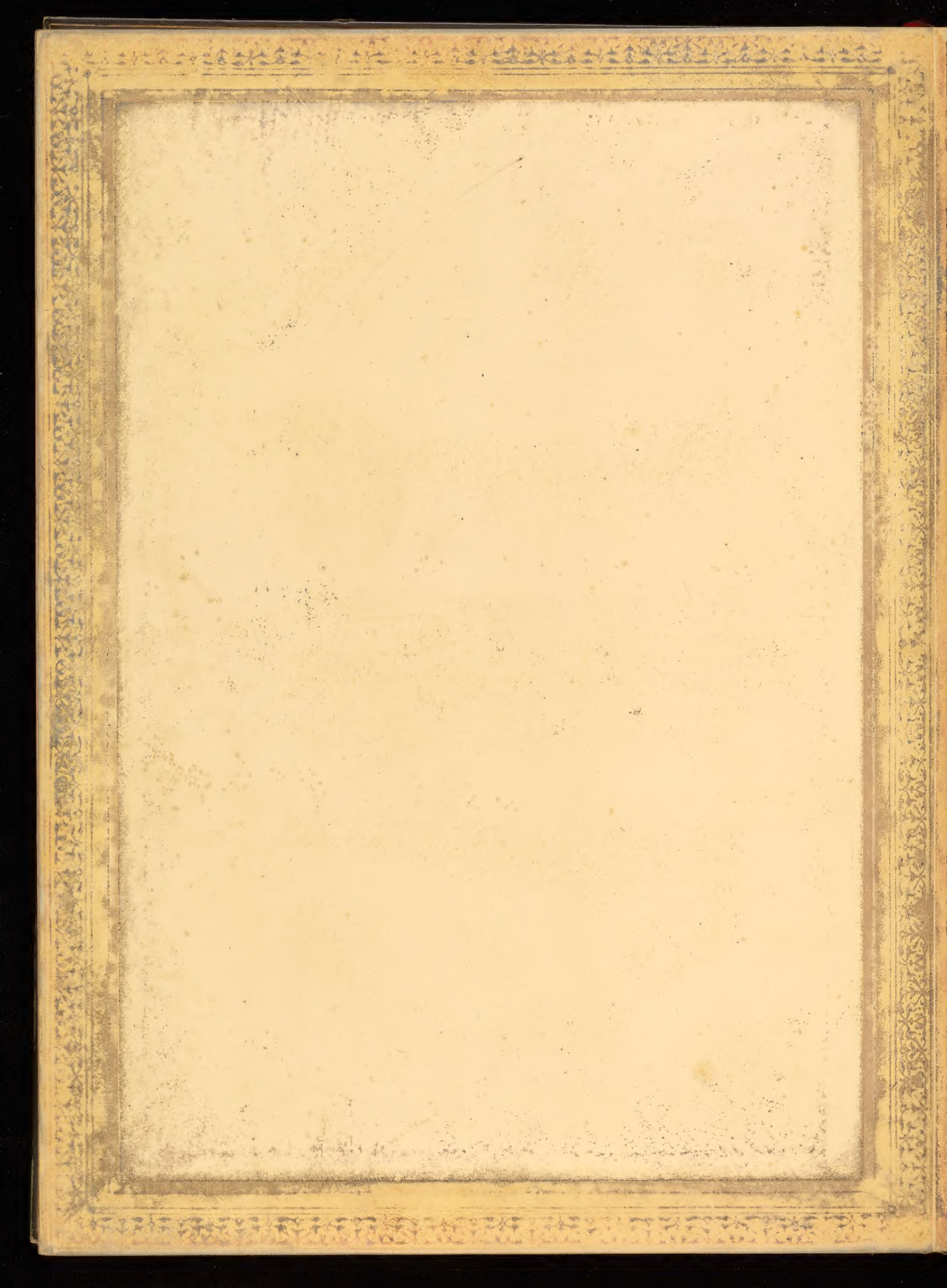













SPECIAL 93-B
OVERSIZE 20573
V.2
THE GETTY CENTER
LIBRARY

